

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORIA DEL ARTE



TESIS DOCTORAL  
**EL CAMINO DE LA CONCIENCIA.**  
**MIRA SCHENDEL / VICTOR GRIPPO / CECILIA VICUÑA**

MEMORIA PRESENTADA PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTORA  
POR

**CAROLINA CASTRO JORQUERA**

DIRECTORA  
**OLGA FERNANDEZ LOPEZ**

MADRID, 2016



\*

**EL CAMINO DE LA CONCIENCIA**  
**MIRA SCHENDEL / VICTOR GRIPPO / CECILIA VICUÑA**

CAROLINA CASTRO JORQUERA





## AGRADECIMIENTOS

\*

A las Becas Chile por creer en la importancia de esta investigación.

A mi mamá Marie-Anne y mi papá Andrés, por hacerme cruzar la Cordillera y el Atlántico.

A mi mamá por darme claridad, sabiduría y fuerza.

A mi papá por cuestionar mis ideas y creer en lo desconocido.

A mi hermano Nicolás por ver las cosas siempre desde el otro lado.

A mi familia, a mis primos, mis tios y mi abuela Flora.

A mi directora Olga Fernandez por creer en mis ideas.

A Alba por abrir mi abrir mi tercer ojo.

A mis amigas y amigos de Madrid, Santiago y Nueva York y los que se fueron sumando en el camino, por esas animadas conversaciones entre continentes que hicieron de cada momento de esta investigación un viaje más allá de lo tangible.

A los familiares y cercanos de Mira Schendel: Ada Schendel y Geraldo de Souza.

A los familiares y cercanos de Víctor Grippo: Nidia Olmos y Alicia Chillida.

A Cecilia Vicuña por confiarme su trabajo, por cuidarme y mostrarme esas otras dimensiones de la vida, del arte, de la palabra y del tiempo.

A James O'Hern por cada una de sus palabras, por su visión.

A los padres de Cecilia Vicuña: Norma y Jorge.

A las bibliotecarias y bibliotecarios del MoMA, del Reina Sofía, de la Biblioteca Nacional de Santiago y Madrid, por su paciencia y soporte.

A los que me inspiraron: Gabriel Pérez-Barreiro, Antonio Cañadas y Linda Henderson.

A Matias y Humberto, por abrirme las puertas de sus paraísos para escribir en paz.

A los que llegaron conmigo al final: Claudia Cofré, Valentina Cordero, Chris Chierago, Catherine de Zheger, Stephanie Savard y Katherine Lincopil.

Y a todos mis maestros.



## INDICE

### INTRODUCCION 11

#### CAPITULO 1

##### **Abstracción, espiritualidad y nuevas formas de subjetividad**

La influencia de las filosofías anti-materialistas en el origen de la abstracción en Europa 25

Estados Unidos: De la abstracción simbólica al expresionismo abstracto 31

Latinoamérica: Literatura fantástica, universalismo y antropofagia 35

Abstracción y formalismo 40

El cuestionamiento del formalismo en la historiografía estadounidense 47

Otras formas de subjetividad. Ante una nueva concepción de Arte 53

#### CAPÍTULO 2

##### **Arte, mutación y conciencia 59**

Materia, subjetividad y sincronicidad 61

##### **Alquimia 64**

Orígenes de la alquimia 64

Hermes Trimegisto y la Hermética 67

Jung y los aspectos psicológicos de la alquimia 70

##### **I Ching 76**

Breve introducción al I Ching 73

Prólogo de Carl Gustav Jung 80

La mutación según el I Ching 82

|   |    |
|---|----|
| Comentario al I Ching por Richard Wilhelm                       | 83 |
| El I Ching según David Hinton y su relación con el Tao Te Ching | 82 |

## **Conciencia 89**

|   |    |
|---|----|
| Aproximaciones a la Consciencia                           | 89 |
| La consciencia (y el inconsciente) según Carl Gustav Jung | 92 |
| Las estructuras de la consciencia de Jean Gebser          | 96 |

## **CAPÍTULO 3**

### **La escena de Arte en Latinoamérica: De la conciencia espiritual a la conciencia política**

|   |     |
|---|-----|
| Problemas historiográficos en torno al arte latinoamericano | 103 |
| Cuando América Latina dejó de serlo                         | 105 |
| Utopías invertidas  | 109 |
| Didácticas de la Liberación                                 | 113 |
| La abstracción y sus diferentes intenciones                 | 118 |

## **CAPÍTULO 4**

### **Mira Schendel 125**

|  |     |
|--|-----|
| Una breve biografía: sus años de creación                        | 127 |
| Exposiciones retrospectivas y algunos ensayos en torno a su obra | 129 |

### **Mira Schendel: Mutación y conciencia 162**

|  |     |
|--|-----|
| Del mito al misticismo, de lo transparente a lo táctil | 164 |
|--|-----|

## CAPÍTULO 5

### **Víctor Grippo 193**

Una breve biografía: sus años de producción 195

Un análisis de las exposiciones y escritos póstumos 206

### **Víctor Grippo: Mutación y conciencia 225**

Analogías, acciones populares, mesas y papas: Un viaje por las obras de Víctor Grippo 227

## CAPÍTULO 6

### **Cecilia Vicuña 247**

El despertar de la Vicuña: conciencia de lo invisible, lo precario y lo futuro 253

Una Vicuña en Nueva York, desde 1980 hasta hoy 262

### **Cecilia Vicuña mutación y conciencia 293**

El hilo de la vida 297

Convertirse en ancestro 301

Una manera de recordar 302

## CONCLUSIONES 309

## INDICE DE OBRAS POR ARTISTA 321

## BIBLIOGRAFIA 325



## INTRODUCCIÓN

\*

### El camino de la conciencia

Esta tesis comienza orientada por mis experiencias personales, por la visión del mundo que me dieron mis padres en Chile, en un ambiente alejado de lo intelectual, por mis motivaciones por descubrir el secreto de las religiones, los mitos divinos en la historia y, principalmente, por el encuentro de mis experiencias místicas con la naturaleza y el arte. Asimismo tengo la convicción de que mi generación está experimentando un cambio de conciencia del mundo y de los demás.. Luego de haber estudiado yoga y tras largos meses de leer y estudiar los *Sutras* de Patanjali (s.III a.c.) y los diferentes caminos para alcanzar el Samadhi (elevado estado de conciencia), me hice una pregunta que aún recuerdo con total claridad: ¿Existirán artistas que hayan transitado este camino?. Fue ahí cuando comenzó mi búsqueda. Para mi sorpresa no sólo Kandinsky y otros artistas cercanos habían estado profundamente atraídos por el lugar de *lo espiritual en el arte*, sino que había un mundo de artistas contemporáneos, de mi generación y anteriores, que estuvieron y están actualmente en un camino artístico que fue y es inseparable de sus búsquedas existenciales y cuyas obras revelan en muchos casos significados espirituales y místicos. Pese a la existencia de este impulso, también comprobé que, en la mayor parte de los casos, no era fácil acceder a estos aspectos de la vida y obra de los artistas. A pesar de ser algunos de ellos piedras angulares en la historia del arte contemporáneo, hablo de artistas como Georgia O'Keefe, Mark Rothko, Joseph Albers, John Cage o Agnes Martin, la lectura espiritual de sus obras era superficial y la crítica se mostraba esquiva a mencionar aquello que careciera de objetividad. Así me surgieron más preguntas ¿Qué tipo de obra se origina cuando un artista persigue el camino de la conciencia?, ¿Existe una *estética* de lo espiritual?. Planteadas estas interrogantes se reveló un potencial tema de investigación que surgía como un gran desafío y que requeriría una lectura entre líneas, un cuestionamiento historiográfico importante y un gran esfuerzo por sacar a la luz un asunto que parecía latente, pero invisible, como parte de su propia condición subjetiva. Así, la pregunta central fue evidente: ¿Cómo romper con la historiografía formalista y plantear una tesis basada en las búsquedas espirituales de un grupo de artistas?.

El primer reto era descubrir si ya existía bibliografía en torno a estos asuntos. Buscando en las bibliotecas del Museo Reina Sofía en Madrid y el MoMA en Nueva York, aparecieron varios títulos, entre ellos un libro llamado *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*<sup>1</sup>. Su autora, Linda Dalrymple Henderson, figuraba como profesora titular del Departamento de Arte e Historia del Arte de la Universidad de Austin en Texas, así que me puse en contacto con ella. En su email de respuesta a mis preguntas, la profesora Henderson contestó con una claridad y certeza que yo nunca imaginé. Primeramente me dijo: “Un tema de tesis, en mi opinión, tiene que estar estrechamente enfocado más que ser un estudio amplio de la cuestión de la espiritualidad o intangibilidad en el arte y la forma en que estos temas han sido marginados.”<sup>2</sup> En esa breve sentencia ella confirmaba mis sospechas sobre la marginación de estos asuntos a lo largo de la historia del arte. Luego continuó diciendo: “En estos días hay tantas becas en el modernismo europeo que sería muy bueno que usted fuera capaz de trabajar este tema en América Latina. Sería muy original si usted pudiera asumir el tema de lo espiritual o inmaterial en el contexto del arte latinoamericano... Xul Solar viene a la mente, por ejemplo”.<sup>3</sup> Ya en ese momento gran parte de mi problema respecto el lugar y período donde enfocar mi tesis estaba resuelto. Confiaba en las palabras de la profesora Henderson, ya que su investigación era totalmente pionera en estos asuntos y es, en la actualidad, un referente en la materia. El tema de lo espiritual en el contexto europeo estaba siendo profundamente estudiado por otros doctorandos y además era evidente que respecto a Latinoamérica existía un vacío. Pero, ¿qué pasaba en Estados Unidos? A mi pregunta, la Profesora Henderson insistió: “Es demasiado tratar de tomar el modernismo europeo y su historiografía en términos de espiritualidad como una tesis de doctorado. Aprecio mucho su reconocimiento de este problema. Espero que haya una manera para que usted venga a él desde una base específica en el arte latinoamericano”. Después de leer esto mi intuición me decía que mi dilema estaba zanjado.

---

<sup>1</sup> *The Fourth Dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art* es el título de la tesis doctoral de la profesora Linda D. Henderson. Esta fue publicada por primera vez en 1983 en Princeton University Press. Su tesis comienza en la anécdota de que durante los años 1902 a 1907 Albert Einstein, mientras trabajaba en una oficina de patentes suiza tenía conocimiento directo del libro *The Fourth Dimension* publicado en 1904 por Charles Howard Hinton, el cual fuera muy importante para los estudios de Einstein. Por su lado Einstein formularía en 1905 su teoría de la relatividad, que a la larga revolucionaría la teoría científica, sin embargo durante las primeras décadas del s.XX las ideas de Hinton de que el espacio debía poseer una elevada y desconocida cuarta dimensión, fueron la influencia intelectual dominante. La tesis de la profesora Henderson desarrolla la importancia de estas teorías científicas en el cubismo principalmente y otras corrientes del arte moderno como el surrealismo.

<sup>2</sup> Email con la profesora Linda Dalrymple Henderson del 10 de febrero de 2013.

<sup>3</sup> *Ibid*



Xul Solar (1887-1963) era uno de los artistas que más había capturado mi atención en el tiempo que viví en Argentina, luego de haber estudiado Bellas Artes en Chile. Me interesó su cercanía a la cosmovisión indígena latinoamericana, su conocimiento de la astrología, su completa comprensión del lenguaje, que lo había llevado a crear lenguas como el Neo Creole (que unía lenguas ibéricas, germanas, inglesas y precolombinas), su cercana relación a figuras como el mago Aleister Crowley, con Jorge Luis Borges, y otros místicos de la época. Solar se unió a la sociedad teosófica en 1919, leyendo los textos de Helena. P. Blavatsky, atendió a conferencias de Rudolf Steiner entre 1922-23 en Alemania y, al año siguiente, comenzó sus investigaciones sobre los hexagramas del *I Ching*, cuyas visiones bautizó como San Signos. Era muy tentador dedicar esta investigación a la figura de Solar, ya que estos aspectos están aún por ser estudiados en profundidad, pero, a pesar de la cercanía a mis propios intereses, este artista me parecía demasiado alejado históricamente a mi tiempo, y quería poder trabajar con las fuentes directas o, al menos, tener la posibilidad de haber experimentado un momento histórico cercano a los artistas que analizo en esta tesis. Motivada por esto, decidí buscar un grupo de artistas que hubiesen vivido en la segunda mitad del siglo XX y cuyo periodo histórico me permitiera trazar una línea más directa al presente y a mi propia vida. Con estas motivaciones y con los ojos puestos en América Latina, encontrar artistas fuera de las etiquetas del arte conceptual y político se planteaba ya como una de las primeras dificultades, dado que bajo los parámetros de la historia del arte en la que yo había sido educada, los llamados artistas conceptuales y políticos eran los únicos que “abordaban los problemas reales del presente”.

Las dictaduras ocurridas en América Latina entre los años sesenta y ochenta parecían haber dado como resultado tan solo un tipo arte que, mediante sus estrategias conceptuales, había sido capaz de enfrentar, traducir y contar lo que allí ocurrió. Me aproximé al tema con lecturas de autores que habían sido fundamentales en la construcción del relato del arte latinoamericano como Luis Camnitzer, Mari Carmen Ramírez y Gerardo Mosquera, entre otros, y entendí que el arte conceptual de la región se presentó en su momento como vehículo hacia dos direcciones. Por un lado, encontrando estrategias de denunciar sin ser descubierto por los organismos de censura, por otro, como manera de acceder al lenguaje internacional y ser incorporado al discurso hegemónico del arte contemporáneo. Si bien nociones como la de conciencia figuran en muchos de los escritos de los autores, ésta se refiere a la conciencia política, entendida como un darse cuenta y actuar en contra de la realidad política cruda, para conseguir un cambio social y el fin de esa realidad. Así, el arte latinoamericano salió al mundo

como el arte político de la resistencia, tiñendo el panorama de las artes visuales producidas en la región y también la obra de aquellos artistas de origen latino que habitaban otras latitudes. Entonces surgieron más preguntas ¿Existieron otros modos de resistencia artística en América Latina? ¿Podía el arte, en ese contexto, a la vez que incentivar una conciencia política, despertar una conciencia espiritual? ¿De qué manera el artista puede contribuir a la integración del ser humano con su entorno social, cultural y ecológico, más allá de lo político?

Quizá lo que hacía falta no era buscar artistas fuera de las etiquetas, sino hacer un esfuerzo mayor y ver qué artistas, enmarcados en la tendencia conceptual y política, habían utilizado otros modos de resistencia, guiados por caminos de conciencia y espiritualidad. Esto me empujó a buscar en fuentes menos ortodoxas. Mientras en América Latina comenzaba a resurgir un interés por las fuentes místicas ancestrales precolombinas, predominantemente la Maya y la Inca, con sus sistemas numerológicos, métodos de siembra, actividades rituales o conocimiento geográfico, en Europa y Estados Unidos, se abría un creciente interés por fuentes místicas como el taoísmo, el budismo zen y otras filosofías venidas de oriente, y cómo éstas habían influenciado profundamente el arte. A lo largo de toda América, los cruces de ambas fuentes, orientales y precolombinas, fueron tejiendo nuevos mitos y relaciones. Me interesó el sentido y propósito de la historia como disciplina científica, los acontecimientos que ocurren de forma paralela y nunca llegar a narrarse y, sobre todo, qué posibilidades existen en la actualidad de escribir una historia diferente a la conocida. Comencé a entender que esta investigación planteaba más de un problema. En primer lugar, la obsolescencia de la linealidad del sistema historiográfico. En segundo, la marginación de los asuntos espirituales en la historia del arte del siglo XX. En tercer lugar, la distorsión discursiva que había generado el arte político y conceptual en el escenario del arte latinoamericano y todas las consecuencias asociadas al mismo. Y por último, la ausencia de marcos de referencia bajo los cuales analizar estas cuestiones.

Parecía necesario, pues, plantear una nueva forma de entender y escribir la historia, ya no como un cronograma de sucesos ocurridos uno tras otro, y a consecuencia de otro, sino como estudio de las transformaciones que sufren las sociedades desde el origen, como un juego de cambios y permanencias que debería hacer que todo el devenir de las sociedades humanas se pueda ver en constante dinamismo. Por ello, necesitaba encontrar a artistas que

plantearan como base de sus propias obras este cuestionamiento de la historia y cuyas fuentes espirituales bebieran de una fuente de origen que estuviera más allá de las fronteras políticas y geográficas. Desde este nuevo punto de vista, temas como transformación y conciencia debían estar naturalmente vinculados a los relatos históricos, asumiendo el curso de la vida humana como un proceso de constante transformación y cambio en múltiples direcciones. Reorientando mis fuentes y haciendo un esfuerzo por destilar los artistas que habían estado surgiendo durante los primeros meses de investigación, descubrí que pocos artistas golpeados por un tiempo de circunstancias políticas y sociales han encontrado caminos tan únicos y poéticos para responder a los vientos de terror, cambio y desesperanza como Mira Schendel (1919, Suiza – 1988, Brasil) (Fig. 1), Víctor Grippo (1936-2002, Argentina) (Fig. 21) y Cecilia Vicuña (1948, Chile) (Fig. 48).

Estos tres nombres no surgieron de manera simultánea, y si bien sus obras capturaron mi atención de manera inmediata, tuvieron que pasar varios filtros para decidirme a trabajar con ellos. Uno de los primeros era saber cuanto conocimiento había de sus obras en la escena local y qué nivel de reconocimiento tenían hoy en el circuito artístico internacional. Tanto Schendel como Grippo se perfilaban como interesantes casos de estudio, por cuanto que habían tenido cierto reconocimiento en sus escenas locales, con lo cual había bastante material de estudio y sus nombres apenas comenzaban a oírse internacionalmente, ofreciéndome la posibilidad de ver la recepción de su obra desde una crítica más amplia. Al contrario, Cecilia Vicuña despertó mi curiosidad por su completa ausencia en la historia del arte de mi país, así como en la historia del arte latinoamericano, reduciendo las fuentes a la literatura publicada en Estados Unidos, donde su obra es mayormente conocida. Desde el comienzo, a pesar de que Grippo y Schendel ya habían muerto, las fuentes de investigación se presentaban muy cercanas. Nidia Olmos, viuda de Grippo me ofreció toda su ayuda y puso a mi disposición la vida, la obra y el archivo de su marido con total generosidad. Ada Schendel, hija de la artista, contestó a mis primeros requerimientos de manera muy abierta y me puso en contacto con las personas adecuadas para seguir adelante. Cecilia Vicuña se mostró entusiasmada al instante y puedo decir que esta tesis no hubiese sido posible sin las largas conversaciones que sostuvimos a lo largo de los últimos años. Los testimonios de Vicuña ayudaron a expandir las fronteras de lo que yo esperaba de esta tesis ya que, por un lado, había conocido a Grippo en los años noventa y por otro, como artista, mujer e inmigrante, en un escenario de alta marginación de género,

me dio las pautas de la complejidad que significó para ella, como posiblemente para Schendel, desarrollar su obra en el escenario latinoamericano. Los tres comparten la marginalidad, la experiencia de las dictaduras que afectaron a sus países Brasil (1964-1985), Argentina (1976-1983) y Chile (1973-1989). Los tres han sido circunscritos por diferentes historiadores al conceptualismo y mostraban, a primera vista, una profunda fe en el arte como herramienta de transformación.

Decidí aproximarme a sus obras lentamente. Pude ver algunas de Grippo y Schendel en vivo gracias a personas que abrieron sus colecciones para permitirme un contacto directo con ellas, experiencia que no estuvo exenta de historias de profunda emotividad por parte de sus dueños. Me di cuenta de que, como respuesta a una de las preguntas del comienzo, las obras de ambos no hablaban necesariamente de una vida espiritual o de una búsqueda de conciencia mayor o diferente, pero que sí lo hacían los relatos que las acompañaban y de que quedarme en la superficie de esas obras sería repetir el ejercicio que anteriores investigadores, críticos y curadores habían realizado. Junto con esto, me encontré con Cecilia Vicuña en el montaje de su segunda individual en Londres, después de que hubiesen pasado casi cuarenta años de la primera en 1973.<sup>4</sup> Las piezas de esos años estaban expuestas junto a otras nuevas que ella creaba mientras hablábamos. Me contó de los años en que había vivido en Londres, del documental que había realizado la BBC sobre su trabajo cuando era una veinteañera, de la influencia de Leonora Carrington en su pintura y de las acciones que había realizado en Chile en los años sesenta, de las que yo poco o nada sabía. En realidad, todo lo que me contó era nuevo para mí. No había libros en Chile que contaran la historia como ella me la estaba contando. Entendí la necesidad de ir a otras fuentes, buscar a personas que hubiesen conocido a estos artistas, sus diarios, sus referentes, los libros que leían o los artistas que admiraban.

Hilando cada vez más fino, pude tener acceso las fuentes bibliográficas básicas de cada uno. Me sorprendió encontrar en el archivo de Schendel libros religiosos como la Biblia o la Cabala y a un autor como Jean Gebser con *Origen y Presente*, un completo tratado sobre la relación entre la conciencia y la construcción de la historia, o más específicamente sobre las

---

<sup>4</sup> Vicuña había vivido en Londres entre 1971 y 1975 donde había realizado *Paint Things and Explanations* en el Institut of Contemporary Arts (ICA), así como organizado el Festival de Artistas por la Democracia en colaboración con Guy Brett, David Medalla y John Dugger. En 1966 Mira Schendel había expuesto en la Signals Gallery, gracias a la invitación de Guy Brett, y en 2013 la Tate Gallery preparaba la primera retrospectiva de Mira Schendel en Londres. La exposición era una colaboración entre la Tate y la Pinacoteca de Estado de Sao Paulo, curada por Taisa Palhares y Tanya Barson. Así mismo, la obra de Víctor Grippo volvía a Europa, después de su individual en la Ikon Gallery de Birminham en 1997 a una retrospectiva en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo gracias a una curatoría de Alicia Chillida.

diferentes estructuras de conciencia que ha experimentado el hombre desde su origen hasta el presente. En la biblioteca de Grippo encontré autores interesados en el mito y la conciencia, como Mircea Eliade o Carl Gustav Jung, este último también en la biblioteca de Schendel, aunque, como cuenta su viuda, él se deshizo de gran parte de ellos, entre los cuales había diferentes tratados alquímicos. También encontré entre los intereses de Vicuña, una gran colección de libros sobre el mundo indígena, algunos poetas, libros sobre física cuántica, ecología, formas de arte y rituales ancestrales, por mencionar solo algunos y, al igual que en las bibliotecas de Grippo y Schendel, el *Tao Te Ching*. En conjunto, los referentes de los tres mostraban un gran interés por la relación de la transformación, tanto del espíritu, como de la materia, por su presencia efímera, su ausencia, su aparición y su persistencia. Me pareció que la obra de arte como proceso de convertir lo inmaterial del pensamiento en materia o en gesto establecía indirectamente una relación con la alquimia como proceso místico, creador y curativo, y como disciplina pseudo-científica presente en toda civilización. Es muy posible que los tres compartieran más de un interés y, seguro, más de un libro, pero hubo una coincidencia que capturó mi atención y dio claridad al curso de esta investigación: su común interés por el *I Ching*.

Este libro ha estado en mi biblioteca desde que lo descubriera por primera vez en 2002 y se ha transformado en uno de mis principales oráculos y fuentes de sabiduría. En él se encuentran pensamientos sobre los secretos del origen del mundo y de las cosas, los principios éticos de toda espiritualidad y las múltiples posibilidades de la existencia. Para hacer uso de este oráculo, también conocido como *Libro de las mutaciones*, hay que seguir ciertos principios taoístas que conducen por el camino recto de la vida o lo que los orientales llaman el camino del Tao. Consultarlo significa tener una visión del mundo donde el pasado, futuro y presente existen como temporalidad simultánea, y entender la vida como un proceso de diálogo entre las entidades humanas y no humanas que conforman el universo. Confiar el destino al *I Ching* implica un acto de fe y una creencia absoluta en que la conciencia del hombre está interconectada con la conciencia de las cosas. Como libro taoísta, éste refleja la sabiduría popular, aquello que es accesible a todos, a pesar de su aparente complejidad. Sus escrituras cuentan historias cotidianas de la vida y la muerte, moralejas encarnadas en hombres comunes y corrientes, en episodios, objetos y lugares que podrían ser parte de cualquier escenario, en cualquier tiempo. La naturaleza de sus enseñanzas se puede encontrar en personas que quizá nunca han leído este libro, porque están encarnadas en el origen de las relaciones humanas, en

el orden y el equilibrio de las energías del universo. De allí que sea posible asociar naturalmente la sabiduría oriental con la precolombina y con la sabiduría popular de campesinos y artesanos.

Continué haciendo asociaciones y pensé que así como estos tres artistas tienen una importante influencia del *I Ching* y el *Tao*, durante los comienzos del arte abstracto en Europa un gran grupo de artistas, con Kandinsky a la cabeza, recibieron influencia de las lecturas teosóficas de Madame Blavatsky y la antroposofía de Rudolf Steiner, dando origen a uno de los movimientos más influyentes en el arte del siglo XX. Entonces me pregunté si era posible trazar una relación entre lo espiritual en el arte de Kandinsky y los orígenes místicos del arte abstracto, con el camino de consciencia que habían experimentado Schendel, Grippo y Vicuña. Volví a mirar el panorama de forma general y retomé mis lecturas sobre los orígenes del arte abstracto y los vínculos espirituales en Kandinsky y sus pares, y crucé junto con algunos de ellos a Estados Unidos, en el momento en que muchos artistas abstractos y surrealistas emigraron a Nueva York, estableciendo una nueva capital del arte. Revisé los vínculos espirituales que se habían originado en Estados Unidos, en especial las enseñanzas budistas de D. T. Suzuki, las influencias de Europa y el surgimiento de nuevos movimientos como el expresionismo abstracto, minimalismo, conceptualismo, Land Art y performance, y a los principales teóricos del arte como Alfred Barr o Clement Greenberg, responsables en gran medida de el formalismo imperante en la crítica del arte vinculada al movimiento abstracto y la omisión de toda forma de espiritualidad. Di una importante revisión a los ensayos que conformaron la exposición *The Spiritual in art Abstract Painting 1895-1985*, donde encontré un buen número de artistas europeos y americanos cuyas obras mostraban un claro vínculo con el *I Ching*, la alquimia, el Tao y la Teosofía. Luego de tener un panorama más claro del escenario de Estados Unidos hasta los años setenta, comencé el mismo viaje con América Latina hasta llegar a los artistas escogidos.

Nuevas preguntas surgieron. ¿Quiénes habían sido los curadores, críticos o testigos de la obra de estos artistas? ¿Bajo qué marcos de referencia habían sido analizados? ¿Habían contemplado la relación de estos artistas con la sabiduría oriental del *I Ching* u otras fuentes de conocimiento ancestrales? ¿Cuáles eran las principales características materiales de estas obras? ¿Se podía establecer un análisis comparativo entre ellos? Comencé a juntar una mayor bibliografía sobre cada uno. Los catálogos de las exposiciones en que habían participado, prensa, archivos, entrevistas, etc. y empecé descubrir que no sólo era posible contar una otra historia del arte latinoamericano, sino que mi propuesta de un arte en de consciencia espiritual,

requería una puesta en cuestión de lo que se entendía por conciencia política, para así mostrar que la existencia de una conciencia espiritual —mayor e inexplicable— era inclusiva de la conciencia política que la había marginado. En otras palabras, que para contar la historia del camino de la conciencia en la obra de Schendel, Grippo y Vicuña, no hacía falta desmentir el vínculo de estos artistas con el arte político, sino aclarar que, aunque fue parte fundamental de su pensamiento y de su visión, la conciencia que los tres perseguían y que, en muchos casos manifestaron en sus escritos y obras, no eran una conciencia simple, sino una conciencia compleja y profunda, sobre la fragilidad de la vida y el abismo que los seres humanos estamos tejiendo hacia nuestra desaparición. Fueron las experiencias de vida de cada uno de ellos las que marcaron el devenir de sus obras. Schendel, de familia judía-católica, había escapado de la Segunda Guerra Mundial para poco tiempo después vivir la dictadura en Brasil. Grippo, hijo de inmigrantes italianos había crecido cultivando papas en La Plata y desarrollado parte de su obra en plena dictadura argentina. Vicuña había crecido en un Chile aún fértil y vivido la desgracia del golpe de estado chileno mientras estudiaba en Londres. Los tres entendieron desde muy temprano que el poder del arte radicaba en la posibilidad de despertar conciencias y mediante esto salir de las trampas y paradigmas que les había impuesto una sociedad herida y atrapada.

Para hacer transitable la inserción de esos artistas en un marco distinto, en el desarrollo de esta tesis he necesitado hacer un apartado específico que resuma las principales ideas respecto a la conciencia. Pero, ¿cómo explicar la conciencia? En este punto, quiero referirme a las enseñanzas del maestro Gurdieff, cuando le dice a Ouspensky:

La conciencia y los diferentes niveles de conciencia deben comprenderse en nosotros mismos por la sensación, el sabor que tenemos de ella. Ninguna definición nos puede ayudar y no es posible ninguna definición, mientras no comprendamos *lo* que debemos definir. La ciencia y la filosofía no pueden definir la conciencia porque quieren definirla donde no la hay. Es necesario distinguir la *conciencia* de la *posibilidad de conciencia*. Nosotros no tenemos sino la posibilidad de conciencia, y raros vislumbres de conciencia. Por consiguiente, no podemos definir qué es la conciencia (...) En realidad, la conciencia es una propiedad que cambia continuamente.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> En 1915 el escritor ruso P. D. Ouspenski, en busca de respuestas sobre el conocimiento místico y la comprensión del universo, se reunió con el maestro místico armenio G. I Gurdieff transformándose en uno de sus grandes seguidores.

Esta tesis no busca explicar la conciencia, sino llevar a los lectores a un lugar desde donde poder recordarse a sí mismos en las experiencias de conciencia que han tenido o pueden tener a través del arte. Esas experiencias de transformación o mutación del espíritu, en que ya no es posible volver atrás, en que por breves segundos somos capaces de observar u oír la presencia de otras dimensiones del tiempo, de otras formas de conocimiento y subjetividad. Esto presenta sus riesgos, dado que la tendencia en los marcos de investigación establecidos es explicar las cosas y llegar a conclusiones definitivas.

Para hacer más fácil el desarrollo de esta investigación, la presente tesis está ordenada en seis capítulos, los tres primeros dedicados al marco historiográfico general y algunas propuestas que ayuden a ampliar nuestras ideas sobre la conciencia. Los tres últimos están dedicados a analizar la obra de cada uno de los artistas escogidos. El primer capítulo *Abstracción, espiritualidad y nuevas formas de subjetividad* está organizado cronológicamente, comenzando en Europa con la publicación de *Lo espiritual en el arte* (1912). En él podemos establecer la influencia de las filosofías anti-materialistas en el origen de la abstracción en Europa, las relaciones entre la abstracción simbólica y expresionismo abstracto en Estados Unidos, los orígenes de la crítica cultural latinoamericana con la literatura fantástica y su incursión en la teoría del arte a través de ideas como universalismo y antropofagia. En este mismo capítulo se establecerá una crítica a la historiografía del formalismo norteamericano de Alfred Barr, Clement Grenberg y Harold Rosenberg y, como modo de conectar con el presente, se plantearán otras formas de subjetividad y la posibilidad futura de una nueva concepción de arte de la mano de innovadoras teorías como la ecoteología de Bruno Latour, presentadas por la curadora de la pasada Documenta 13, Carolyn Christov Bakargiev.

En el capítulo dos, *Arte, mutación y conciencia*, veremos cómo algunas prácticas estrechamente vinculadas a lo espiritual, como lazo entre nuestro ser y su origen, pueden actuar como puente hacia el arte. Estableceremos filiaciones entre los conceptos de *arte*, *mutación* y *conciencia* tomando como objeto de investigación dos formas de conocimiento arcaicas con importante validez en el mundo contemporáneo, la alquimia y el *I Ching* o *Libro de*

---

Gurdieff buscó mostrar a lo largo de su vida que la evolución del hombre es el resultado del crecimiento y desarrollo interior individual, el cual solo se puede adquirir con la ayuda de algún guía con experiencia y a través de un prolongado estudio de sí y del trabajo sobre sí mismo. El objetivo de sus enseñanzas fueron conseguir la evolución consciente en el hombre. De este encuentro surgió el libro *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso*. Editorial RCR, España, 2006.



*las mutaciones* y su vínculo con el *Tao*, para terminar con una noción más completa de lo que es la conciencia de la mano de autores como C. G. Jung y J. Gebser.

En el capítulo tres profundizaremos algunas ideas planteadas en el capítulo uno sobre la escena de arte en Latinoamérica, con el fin de ampliar las conexiones posibles entre conciencia espiritual y conciencia política y poder dar un panorama general de cómo se ha tratado la historiografía del arte en América Latina durante los siglos XX y XXI, donde han predominado las etiquetas del arte conceptual y arte político y, bajo las cuales, ha sido analizada mayormente la obra de Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña. Utilizaremos como referencia a autores canónicos como Gerardo Mosquera, y sus ideas sobre el arte latinoamericano, las utopías invertidas de Mari Carmen Ramírez, las didácticas de la liberación de Luis Camnitzer, y la abstracción latinoamericana y sus diferentes intenciones, mediante los escritos de Gabriel Pérez Barreiro.

Los últimos tres capítulos están dedicados al análisis de la vida y obra de los tres casos de estudio de esta tesis. Comenzando por Mira Schendel y sus años en Europa, su formación filosófica y su llegada a Brasil en 1949, expondremos brevemente y de forma cronológica el desarrollo de la obra de la artista desde su primera exposición en 1950 hasta las obras realizadas antes de su muerte en 1988, intentando iluminar la complejidad de relaciones que ella estableció durante estos años con la escena intelectual brasileña y su polémica participación en la Bienal de Sao Paulo de 1969. Analizaremos las exposiciones realizadas después de su muerte y finalizaremos con la revisión de una selección de sus obras las cuales han sido escogidas de acuerdo a las relaciones que éstas establecen de forma más directa con la mutación y la conciencia. En el capítulo dedicado a Víctor Grippo ahondaremos en una primera parte en la carrera del artista, en la producción de sus obras y de su escritura, tan ligada a cada una de ellas. Avanzaremos de la mano de los críticos que acompañaron su trabajo. Veremos también las exposiciones póstumas desde su participación en la Documenta de Kassel, para la cual preparaba cuatro piezas en el momento de su muerte y cuando su viuda Nidia Olmos se hizo cargo de su legado. Y al igual que con Schendel, analizaremos una selección de sus obras bajo las ideas de conciencia y mutación.

A Cecilia Vicuña, cuya vitalidad nos concede la posibilidad de atender a sus performances, lecturas y exposiciones hasta hoy, podremos desarrollar la relevancia que tiene para Vicuña la transformación de la consciencia y cómo cada una de sus obras ha ido tejiendo esta red de conocimiento y experiencias orientadas hacia la transformación, la desaparición y el futuro. A lo largo del capítulo seguiremos con especial atención la multidimensionalidad de su pensamiento, exploraremos en las dimensiones ancestrales que la han guiado hasta hoy y en especial su trabajo en torno al *arte precario*, el quipu y las semillas. También nos acercaremos más al período de su vida en Estados Unidos, a la recepción de su obra allí y sus trabajos más recientes, en especial los referidos a los glaciares y el agua. Cabe destacar que en el caso de Cecilia Vicuña, esta tesis implica el primer esfuerzo por compilar la casi totalidad de su obra, en un mismo documento.

En una sociedad en la que los valores económicos priman por sobre el sentido común, en que el conocimiento científico no considera la sabiduría popular y ancestral, y en la que el hombre ha perdido completo respeto por la vida y lo sagrado, incluido en ello el agua, la tierra, las montañas y el mar; poner al servicio del arte contemporáneo valores espirituales supone un gesto radical en el que un salto de conciencia puede ser lo único que nos salve de la desaparición.

## CAPÍTULO 1

**Abstracción, espiritualidad y nuevas formas de subjetividad.**



### **Abstracción, espiritualidad y nuevas formas de subjetividad.**

En la década de 1890, en Europa, el interés por lo oculto y el misticismo se fusionó con el comienzo de la pintura abstracta, entonces en estado de gestación, un proceso que se mantiene y desarrolla en las primeras décadas del siglo XX. En este periodo, que va entre 1890 y 1925, arte, espiritualidad y ciencia, a veces en conjunción, a veces con discrepancias, intentan dilucidar nuevas maneras de ver y percibir la realidad. En el caso del arte, sus aproximaciones no-objetivas fueron entendidas a partir de los años treinta desde un punto de vista estético, en concreto bajo una perspectiva formalista, un modelo de lectura que dejaba fuera, e incluso negaba, que los artistas estaban tratando de dar cuenta a través de sus obras de ideas filosóficas, lingüísticas, científicas y trascendentales. Sin embargo, Wasily Kandinsky en Alemania, Frantisek Kupta en Checoslovaquia y en Francia, Kasimir Malevich en Rusia, o Piet Mondrian en Holanda, son conocidos representantes de una forma de entender el arte donde la visión abstracta del mundo se incardinaba con el pensamiento esotérico. De forma paralela en Estados Unidos surgió un movimiento antimoderno desde el cual algunos artistas como Marsden Hartley, Arthur Dove, Georgia O'Keeffe y Gordon Onslow-Ford entre otros, derivaron hacia la unión entre naturaleza y espiritualidad. Más al sur, en América Latina, artistas como Xul Solar y Joaquín Torres-García y movimientos como el antropofágico, encontraron una forma propia de conectar las inquietudes de la modernidad con las tradiciones espirituales y conceptuales vernáculas propias de las culturas precolombinas.

#### **La influencia de las filosofías anti-materialistas en el origen de la abstracción en Europa**

En 2010 el Centre Pompidou pretendió zanjar el problema de la que supuestamente sería la primera obra abstracta. Según el conservador de su colección, durante la investigación para la exposición *Mondrian / De Stijl* presentada ese año en el museo, se dilucidaron algunas

incógnitas nunca antes discutidas.<sup>6</sup> Aunque *Eucalyptus* de Piet Mondrian estaba firmada en 1912 con un “P.M. 1910”, el museo francés determinaba que la obra era realmente de 1914. Estas fechas, si bien han sido aclaradas para la tranquilidad de muchos historiadores, no van a ser fundamentales para esta investigación, cuyo objetivo es dilucidar los aspectos espirituales involucrados en la obra de Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña quienes, aunque no pertenecieron a un movimiento de vanguardia, recibieron sus influencias. No sin cierta ironía podemos señalar que, de hecho, la “paternidad” de esta invención se ha visto recientemente discutida con la exposición pública de la obra de la pintora sueca Hilma af Klint.<sup>7</sup> Esta artista habría estado intensamente involucrada con una pintura no tan solo abstracta, sino de importantes implicaciones espirituales y metafísicas, realizando sus obras bajo estados de trance, durante sesiones de espiritismo y con una gran influencia de Madame Blavatsky, Annie Besant y la escuela teosófica. Este ejemplo nos permite comenzar esta investigación señalando en qué medida la discusión sobre los orígenes del arte abstracto está en el centro no sólo de la historia del arte, sino que también de la cultura, y que incluso el vínculo arte-espiritualidad trasciende, a lo largo del siglo veinte, la expresión abstracta para abarcar otros medios y formas de arte como la instalación, el performance, la poesía, etc.

La obra de Hilma af Klint fue expuesta por primera vez después de su muerte en 1944 en la exposición *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Su temprana expresión abstracta muestra de manera precursora el cambio de paradigma que se materializará años más tarde en la obra de los principales representantes de las vanguardias artísticas, como Piet Mondrian, Frantisek Kupka, Wassily Kandinsky, Joaquín Torres-García, Pablo Picasso, Marcel Duchamp o Marsden Hartley. Algunos de estos artistas, según la interpretación de Clement Greenberg, que fuera uno de los críticos de arte más influyentes de su tiempo, “derivan su inspiración principal del medio en que trabajan. La emoción de su arte parece estar más que nada en su preocupación pura por la invención y la disposición de los espacios, superficies, formas, colores, etc., con la exclusión de todo lo que no está necesariamente implicado en estos factores”.<sup>8</sup> Para Greenberg la abstracción, aparte de ser una fase característica del arte

---

<sup>6</sup> Leal, Brigitte (ed.), *Mondrian* (cat. exp.) Éditions Centre Pompidou, Paris. 2010

<sup>7</sup> Hilma af Klint (1862-1944) es considerada actualmente una pionera en la abstracción Europea como bien señala el catálogo de la primera retrospectiva de su trabajo que tuvo lugar en el Moderna Museet de Estocolmo el 2013 bajo el título *Hilma af Klint. A pioneer of Abstraction* curada por Iris Müller-Westerman quien fuera una de las primeras personas en tener acceso al legado de la artista, la que estipulara en su testamento que su obra no debía ser mostrada hasta unos 20 años después de su muerte porque el mundo no estaría antes preparado para comprenderla. La exposición luego itineró al Museo Picasso en Málaga, España. Para más información ver catálogo de la exposición.

<sup>8</sup> Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Editorial Siruela, España. 2016. P.15

moderno, no podía sino estar cargada de racionalismo. Sin embargo, si leemos las palabras escritas por algunos de estos artistas, podemos concluir que la versión de Greenberg es claramente insuficiente y que es precisamente lo que éste dice que los artistas “excluyen”, lo que explica buena parte de sus obras. Así podemos leer cómo Kandinsky señala que el arte:

(...) realiza en nosotros una revelación de la realidad invisible, y la realiza con una certeza absoluta, constituye la salvación y, en una sociedad como la nuestra, que desecha la vida, sea porque se contenta con huir de ella en el mundo exterior, sea porque pronuncia su negación explícita, esa es la única salvación posible<sup>9</sup>.

Está ampliamente documentado cómo las ideas de Kandinsky y de Mondrian se alimentaban de la Teosofía, de Platón y de Hegel, así como de nociones místicas de trascendencia como la cuarta dimensión.<sup>10</sup> Por ejemplo, Kandinsky llega a la Teosofía de la mano de Rudolf Steiner y de la teoría del color de Goethe y, a partir de ellos, plantea la gran necesidad de un arte en reacción al materialismo imperante en el siglo XIX, donde sus formas y colores entren en contacto directo con el alma. Mondrian, por su lado, se une a la Sociedad Teosófica en 1909, participando de ésta hasta su muerte, y captura las teorías científicas y místicas que fueron floreciendo en las sociedades occidentales en el siglo XIX, utilizándolas para estimular su propia investigación y creando obras de arte como resultado de la misma. *The Red Cloud*, pintada por Mondrian en 1907, es un ejemplo de estas influencias.<sup>11</sup> Estos dos artistas tienen entre sus principales temas de debate la relación de la abstracción con lo universal, lo que les llevó a la reducción máxima de los elementos figurativos, para que con ello aparecieran los elementos esencialmente constitutivos del mundo, aquellos invisibles e inmateriales. En este contexto, lo universal se equiparaba a lo inmaterial y éste a lo espiritual. La espiritualidad como trasfondo del arte abstracto comenzó alrededor de 1890 y corrió en paralelo con un creciente interés por el misticismo y el ocultismo. Muchos artistas se mostraban intrigados por ciertas escrituras espirituales, en particular por *La Doctrina Secreta* de

---

<sup>9</sup> Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Ed. Siruela, España. 2008 P.35

<sup>10</sup> No profundizaremos en estos aspectos porque el objetivo de esta tesis es poder llegar a las relaciones que específicamente Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña han tenido con lo espiritual y ciertas nociones de conciencia. Para el lector interesado, a lo largo de los últimos 20 años se han realizado importantes investigaciones en torno a las relaciones de los pioneros de la abstracción con asuntos de espiritualidad, ocultismo, misticismo etc. Son ejemplo de ello publicaciones como la recién citada de Michel Henry, *Ver lo invisible*; *The Fourth Dimension and Non-euclidean Geometry in Modern Art* de Linda D. Henderson, *Arte Abstracto y lo Indecible. El fondo abisal de la obra de arte*, publicado por Antoni Ascargó, entre otros títulos.

<sup>11</sup> Para mayor información sobre Mondrian y la Teosofía ver Hans Janssen, Joop Joosten, *Mondrian de 1892 à 1914, les chemins de l'abstraction*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002. Y catálogo de la exposición Mondrian / De Stijl, Centre Pompidou. 2010.

Madame Blavatsky (1888), y *Formas de pensamiento* de Annie Besant (1901-1905)<sup>12</sup>. Indudablemente hubo otras influencias, como las obras de Édouard Schuré, Jakob Böhme y Emmanuel Swedenborg, pero fue la Teosofía la que tuvo una más profunda influencia en la aparición del arte abstracto moderno y, especialmente, en los fundadores del movimiento. La Teosofía fue, tal vez, la filosofía espiritual más importante que surgió en la última mitad del siglo diecinueve en Europa. Su doctrina de "la fraternidad" universal, el estudio de las religiones antiguas y modernas, el cruce entre la filosofía y la ciencia, y la investigación de las leyes inexplicadas de la naturaleza y de los poderes psíquicos latentes en el ser humano, fueron no sólo oportunos en términos de un mundo cambiante, sino que obligaron inequívocamente al artista a ser un buscador de la *Verdad*. De la Teosofía de Madame Blavatsky se desprendió la Antroposofía de Rudolf Steiner, basada en el principio de que la espiritualidad del mundo puede aprehenderse por el pensamiento puro a través de las facultades más altas de conocimiento. Steiner dictó conferencias a las que asistieron personalidades como Franz Kafka, Kandinsky, Albert Einstein, Xul Solar y Rosa de Luxemburgo.<sup>13</sup> Sus teorías influyeron no solo en las vanguardias, sino en artistas posteriores como Joseph Beuys, quien se declararía su discípulo desde muy temprano.

Sin ahondar en estas relaciones, que se pueden profundizar en la bibliografía ya citada, podemos leer aquí las palabras, tanto de Mondrian como de Kandinsky, como elocuentes en relación a las conexiones que ellos mismos establecen entre espiritualidad y abstracción. Así, en 1909 Mondrian escribe: "En orden de acercarse a lo espiritual en el arte, uno debe emplear la realidad lo mínimo posible, (...) esto implica utilizar formas primarias (...). El arte debe trascender la realidad física, (...) de otro modo, no tendrá ningún valor para el hombre."<sup>14</sup> Kandinsky, por su parte, sugiere que el ser no es una noción unívoca, sino que "dos dimensiones lo atraviesan y vienen a desgarrar su unidad primitiva: la de lo visible, donde a la luz del mundo las cosas se dan a nosotros y son vividas por nosotros como fenómenos exteriores; la de lo invisible, donde, en ausencia de ese mundo y de su luz, antes incluso de que surgiese ese horizonte de exterioridad que pone todo a cierta distancia de nosotros y nos lo

---

<sup>12</sup> P. Blavatsky, Helena. *Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la religión y la filosofía*. Primera edición 1888. Traducción al español por los miembros del Rama de la S. T. E. Publicada por la Biblioteca Orientalista de R. Maynadé, Barcelona 1911. / Besant, Annie; Leadbeater, Charles. (1901-1905) *Formas de Pensamiento*.

<sup>13</sup> Rudolf Steiner (1861-1925) dio constantemente conferencias durante los últimos años de su vida. Desde comienzos de los años noventa se exhiben como parte de la obra de Steiner las pizarras donde el apuntaba estas conferencias dadas entre 1919-1923 que fueron atesoradas por sus alumnos. La más reciente exposición dedicada a Steiner se pudo ver en la Kunsthalle de Rotterdam entre septiembre de 2014 y julio de 2015. Ver Catálogo Archivo de Rudolf Steiner online en <http://www.rudolfsteinerarchive.net/Holdings/>

<sup>14</sup> Henry, Michel. op. cit. P.30



propone a título de ob-jeto (lo que está por delante) la vida se ha apoderado de su ser propio, abrazándose a sí misma en esa prueba interior e inmediata de sí que es su *pathos*, que hace de ella la vida.”<sup>15</sup> En ambos tiene presente la característica dual de la existencia, lo de dentro y lo de fuera, lo visible y lo invisible, como capas que componen la realidad y que deben ser observadas y expuestas en el arte.

En el caso del cubismo cabe citar las relaciones entre esoterismo y este movimiento, a partir del Orfismo. Esta tendencia “colorista-abstracta” del Cubismo parisino nombrado por Guillaume Apollinaire en 1913, sustituyó gradualmente las formas de la naturaleza por las formas lumínicas del color generando “... un placer estético puro, una construcción que afecta a los sentidos y un significado sublime.”<sup>16</sup> El Orfismo toma su nombre de la religión griega del siglo VI a. C., de la cual el símbolo era Orfeo y Platón uno de sus grandes fieles. Ésta presenta muchas similitudes con el cristianismo arcaico y una estrecha relación con los secretos de la Gnosis.<sup>17</sup> Las obras de Fernand Léger, Francis Picabia, Marcel Duchamp y Robert Delaunay fueron suscritas a este movimiento durante un breve período. Asimismo, aunque jamás citado por Apollinaire, posiblemente porque fue un artista aislado de los grupos, Frantisek Kupka habría jugado un rol fundamental en el Orfismo con su pensamiento místico. Kupka empezó como pintor simbolista y presentó conceptos que encontramos en las enseñanzas teosóficas sobre las religiones, filosofías esotéricas orientales, así como también en la ciencia, lo que se puede observar en obras como *Discos de Newton* (1912). Por esos años Kupka comenzó a trabajar la conexión entre las fuerzas microcósmicas y macrocósmicas del universo, su obra empezó a sugerir un mensaje divino y sus pinturas se volvieron más abstractas, evolucionando hacia obras de una geometría sagrada.<sup>18</sup>

Algunas de las relecturas contemporáneas de la historia del arte del siglo XX que revisaremos a lo largo de esta investigación dan fe de la gran dificultad de incluir las corrientes místicas de pensamiento y sus subjetividades en las narrativas históricas. Hoy se puede pensar que la abstracción debe ser una de las innovaciones más grandes del Modernismo. Cuando las obras abstractas aparecieron por primera vez tomaron a muchos por sorpresa. A partir de 1911 y a lo largo del año siguiente, una serie de artistas expusieron trabajos que marcaron el

---

<sup>15</sup> Ibid P.19

<sup>16</sup> Apollinaire, Guillaume. *Selected Writings*, New Directions Ed. (traducción es mía). 1971.

<sup>17</sup> Greenfield, Maria. *Gnose, Alquimia e Orfismo*. Books on Demand. 2010.

<sup>18</sup> Para más información sobre Kupka ver: Brulle, Piere. *Frantisek Kupka*. (ca.t exh.) Fundación Joan Miró. 2009. / Ver también la monografía *Kupka – Waldes. The Artist and His Collector*. Publicado por Divus/Meissner, 2014.

comienzo de algo radicalmente nuevo.<sup>19</sup> La exposición *Inventing Abstraction. 1910-1925. How a radical Idea changed Modern Art* realizada en el MoMA en 2013, curada por Leah Dickerman, jefa del departamento de pintura y escultura, es una de las más recientes revisiones de la aparición del movimiento abstracto en toda Europa y su rápida expansión durante la década de 1910 a Estados Unidos. Ésta incluye una serie de investigaciones realizadas recientemente por investigadores en diferentes campos de la abstracción incluyendo textos de Yves-Alain Bois (*Piet Mondrian: Toward the Abolition of Form*), Hal Foster (*Sense and Non-Sense*) y Maria Gough (*The Abstract Environment*), entre otros. En su introducción Leah Dickerman señala que la abstracción apareció en igual medida en obras de artistas como Picasso y Kandinsky en Europa, como Arthur Dove en Estados Unidos a comienzos de la década de 1910, y que esto fue visible públicamente ya en el Armory Show inaugurado en 1913 en Nueva York.

Los pioneros de la abstracción estaban conectados en una red social de ideas e influencias como consecuencia de importantes cambios en las comunicaciones a nivel global. Señala Dickerman que una de las influencias cruciales en la incubación de la abstracción fueron eventos como la primera señal de hora mundial emitida desde la Torre Eiffel el 1 de julio de 1913, que permitió adoptar una hora standard. Otra importante influencia, y que sea posiblemente la que introdujo más profundamente la palabra y concepto de abstracción en el arte, fue la de Wilhelm Worringer con su libro *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracción y Empatía*) de 1908. En él este hablaba de una voluntad hacia la abstracción tanto en las sociedades primitivas como en las modernas, como una expresión universal de vulnerabilidad y ansiedad en relación al mundo exterior. Si bien Dickerman hace mención de las influencias de Worringer en *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky, al comienzo de su introducción señala:

Scores of earlier images from other Western disciplines — chromatic studies, theosophical and mediumistic images, cosmogonic images, scientific images (fig. 1) — may resemble abstract art. But these are not art at all, for despite any formal similarity they were intended to produce meaning in other discursive frameworks.<sup>20</sup>

No hace falta leer mucho más en el catálogo de la exposición del MoMA para ver cómo rápidamente quedan excluidas las posibilidades de abordar las influencias espirituales de este tipo de imágenes y filosofías a la abstracción, así como también el surgimiento de este

---

<sup>19</sup> Se refiere a artistas ya citados como Vasily Kandinsky, Fernand Léger, Robert Delaunay, Frantisek Kupka y Francis Picabia

<sup>20</sup> *Inventing Abstraction. 1910-1925. How a radical Idea changed Modern Art*. (cat. exh.) MoMA. Nueva York, 2013. P. 13-24

movimiento o tipo de manifestaciones en América Latina, región que la exposición excluye a pesar de manifestar el carácter universal de su selección. Del mismo modo la exposición del MoMA excluyó la obras de Hilma af Klint, que por las mismas fechas era difundida en otros círculos del arte como la pionera del movimiento abstracto.

### **Estados Unidos. De la abstracción simbólica al expresionismo abstracto**

A finales del siglo XIX la receptividad de los estadounidenses a las estéticas trascendentalistas y simbolistas europeas estuvieron marcadas por un cruce con antecedentes propios, venidos especialmente de la literatura existencialista representada por Walt Whitman, Henry Thoreau y Ralph Waldo Emerson. El artista Arthur Dove es hoy considerado el pionero de la abstracción en Estados Unidos, aunque al mismo tiempo fue el continuador de una distinguida tradición americana del paisaje y la inspiración en la naturaleza. Dove encarna el lazo entre innovación y tradición en la génesis de la abstracción americana, una unión que se disparó en el imaginario de los pintores de finales del siglo XIX. Entre ellos Albert Pinkham Ryder es citado habitualmente como un ejemplo de pintor introspectivo preocupado por unir las preocupaciones de la forma con las de un contenido subjetivo. Ryder, extendiéndose más allá de las formas y estudiando cuidadosamente los temas de sus pinturas, fueran literatura, música o naturaleza, descubrió nuevas formas y ritmos, dejando como legado un nuevo lenguaje pictórico con un gran poder de abstracción. Para Ryder, como para muchos de sus contemporáneos, la confianza en uno mismo, el instinto y la consideración de la naturaleza como fenómenos representados por la literatura de los existencialistas, debían tener una continuidad en el pensamiento moderno. De este modo las pinturas de Dove de 1910 son abstracciones de un proceso orgánico, visiones de una causa y un espíritu, en vez de ideas y superficies. Son una extensión de la estética de Ryder y de la fe emersoniana, posando la inspiración creativa en la experiencia espiritual del mundo natural.<sup>21</sup> En igual medida, la literatura simbolista de Stephan Mallarmé y Maurice Maeterlinck que se gestaba en Europa fue de gran influencia en los artistas de comienzos del siglo XX, especialmente los vinculados al círculo de Alfred Stieglitz, como Arthur Dove y Georgia O'Keefe. Es este momento la

---

<sup>21</sup> C. Eldredge, Charles. *Nature Symbolized: American Painting from Ryder to Hartley*. En Tuchman, Maurice (ed.) *The Spiritual in art abstract Painting 1890-1985*. LACMA-Abbeville 1985. P. 113-114

preocupación por la espiritualidad y la moda de la Teosofía se habían instalado en Nueva York, entre otras razones, por la fundación de la Sociedad Teosófica en 1875 en esa ciudad.<sup>22</sup> Esta espiritualidad estaba animada no solo por la necesidad de una nueva expresión artística, sino también por un sentimiento antimoderno y la búsqueda de nuevas fuentes de conocimiento. Esta conjunción se articuló del siguiente modo: “Las mentes místicas respondieron al esfuerzo del artista logrando una unidad entre los detalles de sus paisajes y las más grandes formas y fuerzas del mundo, encontradas en una verdad universal”<sup>23</sup>. Desde allí los artistas comenzaron a crear sus obras en una conjunción entre la expresión del espíritu y la observación del mundo.

La vanguardia europea irrumpió en Nueva York en 1913, de la mano de Stieglitz y el Armory Show, y renovó algunos de los contactos entre la comunidad de intereses hacia la abstracción de estadounidenses y europeos. Así Max Weber, considerado el primer cubista norteamericano, se vinculó con Matisse y Picasso; Lyonel Fettinger, por su parte, se integró al grupo Der Blaue Reiter, donde estaban Kandinsky y Arthur Dove. Ryder fue un caso diferente, ya que su espíritu visionario lo mantuvo siempre alejado de los circuitos oficiales, aunque más tarde fue Pollock quién entendió el riesgo tomado por Ryder en sus grandes formas y los ritmos vitales de sus composiciones, completamente innovadoras a su tiempo.<sup>24</sup> Muy pronto Georgia O’Keeffe se transformaría en una figura especialmente destacada entre las nuevas colonias de artistas que se instalarían alrededor de Santa Fe y Taos, en el suroeste estadounidense. O’Keeffe y Dove comenzaron sus carreras en un comienzo de siglo estadounidense en el que se gestaba el simbolismo abstracto de estrecha vinculación entre el paisaje y el espíritu. Por medio de Stieglitz, fueron los primeros que tuvieron contacto con *Lo Espiritual en el arte* de Kandinsky y también con sus obras<sup>25</sup>. En el círculo de Stieglitz también se encontraba Marsden Hartley que, como sus compatriotas, fue profundamente afectado por el

---

<sup>22</sup> Helena Blavatsky, la primer mujer rusa naturalizada americana, fundó esta filosofía con la idea central de la búsqueda de la sabiduría divina obtenida mediante la práctica espiritual y el alejamiento de la razón. Como dice la Sociedad Teosófica, una de sus ideas centrales es que detrás de todo lo visto o no visto hay una realidad absoluta eterna, ilimitada e inmutable, que es más allá del alcance del pensamiento humano. Tanto la materia y la conciencia (o espíritu) son los dos aspectos polares de esta realidad. Para más información ver el sitio de la Sociedad Teosófica, y la red internacional de investigación Enchanted Modernities especializados en la influencia de la teosofía en las artes en el período de c.1875-1960 La Primera conferencia de la Red, Enchanted Modernities fue celebrada en la Universidad de Amsterdam en 2013. Ver sitio web del Proyecto <http://hoaportal.york.ac.uk/hoaportal/enchanted-modernities.jsp>

<sup>23</sup> *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1895-1985*. Op. cit. P 116

<sup>24</sup> Para más información de este período y artistas ver *Post-Mondrian Abstraction in América*. Museum of Contemporary Art. Chicago, Illinois, 1973. Y también ver *The development of Modernist Painting: Jackson Pollock to the present*. Steinberg Art, Catalogue 1969. Washington University, Gallery of Art.

<sup>25</sup> En julio de 1912, muy poco después de su publicación en Europa, un ejemplar de *Lo Espiritual en el Arte* fue impreso en Estados Unidos, excitando la imaginación y ofreciendo dirección y afirmación a la vanguardia americana. Para más información sobre la llegada de la obra de Kandinsky al círculo de Stieglitz ver el ensayo de Charles Eldredge, *Nature Symbolized: American Painting from Ryder to Hartley* publicado en Tuchman, Maurice (ed.) *The Spiritual in art abstract Painting 1890-1985*. op.cit. P. 113-129

libro de Kandinsky. En 1913, en un encuentro con el propio Kandinsky en su estudio en Munich, Hartley comprendió las relaciones entre su teoría y su obra. Éste escribió: “Mi primer impulso vino de la mera sugestión que me produjo el libro de Kandinsky (...). Naturalmente no puedo decir lo que sus teorías significaban de manera absoluta (ya que el libro estaba en alemán), pero el solo título abrió una nueva sensación para mí, y desde allí yo procedí.”<sup>26</sup> Hartley confiaba en su intuición como vehículo de expresión artística. Su búsqueda lo llevó a explorar el misticismo cristiano, así como a leer *Cosmic Consciousness* (1901) de Richard M. Bucke y fragmentos de los textos alquímicos de Jacob Böhme y del libro sagrado hindú, el *Bagavad Gita*. Influenciado por Emerson y Whitman, estaba convencido de que su misticismo era en esencia americano, aunque luego pasó un tiempo en Europa y a su vuelta expuso sus abstracciones en la galería de Stieglitz.

Hartley, Dove y O’Keeffe hicieron contribuciones únicas en Estados Unidos a un idioma abstracto que evolucionó internacionalmente. Mediante la intuición y los esfuerzos individuales intentaron unir la espiritualidad y pureza de la abstracción de Kandinsky con el simbolismo de las culturas ancestrales y nativas del oeste estadounidense. A pesar de este movimiento, el realismo siguió siendo predominante en esta época, en figuras como las de Edward Hopper, quien fuera discípulo de Robert Henry. Durante los años veinte y treinta los artistas americanos se enfrentaban a una época de incertidumbre en cuanto a la dirección artística a seguir al rechazar, tanto el realismo social y el regionalismo de esos años como la adhesión programática a un arte abstracto no-objetivo. Encontrándose en ese vacío, la llegada del Surrealismo proporcionó la posibilidad de un arte de libre experimentación que dio origen al expresionismo abstracto.<sup>27</sup>

Una de las investigaciones más importantes realizadas sobre la llegada e influencia del surrealismo en Estados Unidos es *Surrealism in Exile. The beginnings of the New York School* de Martica Sawin.<sup>28</sup> En esta ella da fe de que los surrealistas por su parte, con toda su mística e intereses por la naturaleza, el espíritu, los sueños, el inconsciente y el hombre primitivo, en

---

<sup>26</sup> *Idem*

<sup>27</sup> Al comenzar la Segunda Guerra Mundial un grupo de representantes del surrealismo encontró refugio en Nueva York, André Breton, Max Ernst, André Masson, Roberto Matta, Kurt Seligmann, Gordon Onslow Ford, Stanley William Hayter e Yves Tanguy, los que mantenían gran contacto con sus camaradas refugiados en México Leonora Carrington, Wolfgang Paalen, Enteban Francés y Remedios Varo. Al instalarse en Nueva York los artistas que sufrieron influencia fueron principalmente Robert Motherwell, Jackson Pollock, Arshile Gorky y Mark Rothko. Para más información ver Introducción al libro y catálogo de exposición Sawin, Martica; Alix, Josefina (Eds.) *Surrealistas en el exilio y los comienzos de la Escuela de Nueva York*. Museo Reina Sofía. Madrid, 2000

<sup>28</sup> Sawin, Martica; Alix, Josefina (Eds.), *Surrealistas en el exilio y los comienzos de la Escuela de Nueva York*. Museo Reina Sofía, España, 2000.

lugar de encerrarse en un estéril desarraigo, descubrieron un nuevo mundo, un viaje hacia lo maravilloso, el encuentro con una naturaleza inmensa llena de contrastes, los mitos y culturas de los pueblos indígenas americanos, abriendo sus horizontes y tomando lo mejor que Las Américas podían ofrecerles. A su llegada los artistas neoyorkinos supieron apoyarse en la fuerza del surrealismo como elemento liberador y abierto a nuevos espacios mentales. De algún modo, la presencia de los surrealistas en Estados Unidos vino a legitimar las bases para las aspiraciones de modernidad que hasta entonces habían sido solo tanteos. Lo que ocurrió en esos años fue una especie de empoderamiento de los americanos frente a las posibilidades que ofrecía el pensamiento surrealista.<sup>29</sup>

Un vínculo crucial en el traslado del pensamiento místico encarnado en el surrealismo fue la figura de Roberto Matta. Matta, nacido en Chile en el seno de una familia burguesa franco-chilena, se instaló en Nueva York a comienzos de los años cuarenta afianzando su gran amistad con el representante del surrealismo americano Gordon Onslow-Ford, y frecuentando a otros artistas cercanos como Ashile Gorky. Tanto Matta como Onslow-Ford llegaron a una comprensión de la filosofía y la metafísica, enraizados en un movimiento no abstracto que, en el caso de ambos, tendía a una búsqueda de los lugares del inconsciente, nuevas dimensiones del espacio físico y las profundidades del universo y lo cósmico.<sup>30</sup> Ambos estaban profundamente interesados en la posibilidad de alcanzar elevados estados de conciencia sin necesariamente seguir el camino de la abstracción pura como hicieran Kandinsky y Mondrian, influenciados por las lecturas de textos místicos como el *Tertium Organum* de Ouspensky. Matta realizó una importante exposición en el MoMA en 1957 comisariada por William Rubin. Éste señala que, además de su talento en términos de valor y técnica pictórica, Matta fue un hombre de una perspicacia intelectual extraordinaria y de una elocuencia brillante, lo cual le llevó a ejercer especial influencia en sus contemporáneos y generaciones posteriores.<sup>31</sup> En el catálogo de la exposición Rubin señala al describir su obra *Prescience*, pintada después de que emigrara a Estados Unidos en 1939:

---

<sup>29</sup> *Ibid.* P.19

<sup>30</sup> Para más información sobre Matta y sus intereses por lo cósmico ver: Haim, Paul. *Conversaciones con Roberto Matta*. Ed. Artorla. España, 2001

<sup>31</sup> La exposición bajo el título *MATTA* se realizó en el MoMA entre el 10 de septiembre y el 20 de octubre de 1957, y luego se presentó en el Walker Art Center de Minneapolis y el Institute of Contemporary Art de Boston al año siguiente. Según consta en el catálogo de la exposición Roberto Matta trabajó para esta exposición con el curador William Rubin, entonces curador del departamento de dibujo y escultura del museo. Ver *The Museum of Modern Art Bulletin*: Vol.25, No. 1, 1957.

Alguna de las formas amórficas recuerdan a Tanguy. Otras tienen un carácter complejo y abierto, un delicado e instantáneamente logrado equilibrio, que influenció significativamente a muchos futuros Expresionistas Abstractos, particularmente Archile Gorky. En ese momento Matta se estableció en el centro del grupo de pintores que formó el núcleo de la llamada Escuela de Nueva York.<sup>32</sup>

Por su parte Onslow-Ford, quien estableciera una profunda amistad con Matta, fundó en Estados Unidos el grupo Dynaton, junto a los artistas Wolfgang Paalen y Lee Mullican en 1951. Este grupo fue la alternativa de la costa oeste al expresionismo abstracto y estaba caracterizado por su cercana relación con el surrealismo, por lo que se le llamó también pos-surrealismo, poniendo especial atención en el Zen, el *I Ching*, el budismo, el automatismo, las nuevas físicas y el tarot<sup>33</sup>. Como escribió Mullican en su ensayo sobre el grupo:

Nuestras imágenes no están hechas para impactar o relajar; no son objetos para la mera satisfacción estética, ni tampoco para la experimentación visual. Nuestras pinturas son objetos para una meditación activa que no significa desapegarse del propósito humano, sino más bien un estado de conciencia trascendente, lo que no *representa* un escape de la realidad, porque se *constituye* como una participación intuitiva en las potencialidades formativas de la realidad.<sup>34</sup>

Con ello Dynation inaugura una tendencia que calará profundamente en las generaciones posteriores formadas en la Costa Oeste, con figuras como Agnes Martin, entre otras.

---

<sup>32</sup> Cita original: "Some of the amorphic shapes recall Tanguy. Others have a complex and open character, a delicate and instantaneously achieved equilibration, which significantly influenced many future Abstract Expressionists, particularly Arshile Gorky. At this time Matta was established at the center of a group of painters who formed the nucleus of the so-called New York School." Catálogo de la exposición Matta. The Museum of Modern Art. Nueva York. 1957. P.4

<sup>33</sup> El *I Ching*, *Yijing* o *I King* es un libro oracular chino que es considerado el primer libro de la historia de la humanidad, escrito hacia 1200 a. C. el también llamado *Libro de las Mutaciones* es un libro adivinatorio y moral a la vez que un libro filosófico y cosmogónico. Su primera traducción al español (1960) es la tomada de la traducción al alemán del sinólogo, teólogo y misionero Richard Wilhelm (Alemania, 1873-1930) a la que Carl Gustav Jung añadiera un prólogo en su homenaje en 1949. Profundizaremos en este documento en el capítulo siguiente.

<sup>34</sup> Cita original: "Our images are not meant to shock nor to relax; they are neither objects for mere aesthetic satisfaction nor for visual experimentation. Our pictures are objects for that active meditation which does not mean detachment from human purpose, but a state of self-transcending awareness, which is not an escape from reality, because it is an intuitive participation in the formative potentialities of reality." *Dynation*. Catálogo de la exposición en el San Francisco Museum of Art, 1952. Para más información sobre Dynation ver Sawin, Martica. *The Third Man, or Automatism American Style*. Art Journal, Vol. 47 Issue 3, p.181. Septiembre 1988

## Latinoamérica: literatura fantástica, universalismo y antropofagia

El caso de América Latina no es muy diferente del estadounidense en cuanto a la ausencia de consideraciones de los aspectos metafísicos y espirituales en el arte producido en la región durante el siglo XX. Mientras el comienzo de la vanguardia se desarrollaba con fuerza en Europa, su desarrollo en América Latina transcurría lentamente y dependía en buena parte de la población migrante que traía, de manera fragmentada, las noticias de los movimientos artísticos europeos. Con todo, la permeabilidad de las grandes ciudades como Buenos Aires, Montevideo, São Paulo, Río de Janeiro, Caracas y Ciudad de México era muy alta. En la primera mitad del siglo, el gran fuerte de la cultura latinoamericana se encontraba en la literatura y la poesía, con figuras como Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges o Juan Rulfo. Entre ellos el género de una literatura cargada de historias y mitos propios de la cultura latinoamericana sentó las bases de lo que luego se denominó el realismo mágico, aspecto que influyó en la forma de entender gran parte del arte producido en América Latina durante el siglo XX.

Sin embargo, en las artes visuales personalidades como Alejandro Xul Solar en Argentina, Joaquín Torres García en Uruguay, Oswald de Andrade en Brasil o Mathias Goeritz en México serían, entre otros, los representantes del origen de la modernidad artística latinoamericana y los antecedentes, sin duda, de la posterior construcción de una idea de lo latinoamericano. Sin embargo, con la excepción de Andrade y su manifiesto antropofágico, tanto Xul Solar como Torres-García y Goeritz han sido ignorados por el discurso hegemónico y vagamente revisados por los historiadores por considerar sus obras “demasiado universalistas” y en algunos casos por estar las historiografías muy ligadas a los proyectos nacionales<sup>35</sup>. En el caso de Goeritz la tardía revisión de su obra se debe, entre otras razones, a que el contexto mexicano ha sido el más duro de desarticular, puesto que el muralismo y el social realismo imperante como estilo artístico nacional no dieron tregua a la aparición de una figura tan controvertida y, en cierto sentido, tan “clásica” y apolítica como la de Goeritz.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> En el caso de estos tres artistas las revisiones más importantes han surgido en los últimos cinco años con exposiciones como: *Xul Solar and Jorge Luis Borges. The Art of Friendship* en The America Society Nueva York 2013; *Mathias Goeritz. El retorno de la serpiente y la invención de la arquitectura emocional* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid 2014-15, y *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* en The Museum of Modern Art, New York 2015-2016

<sup>36</sup> Para más sobre Goeritz ver: Garza Uzabiaga, Daniel. *Mathias Goeritz. La Arquitectura emocional: Una revisión crítica 1952-1968*. Publicado por Conaculta, INVa y la Universidad Autónoma de Nuevo León, México, 2013



Para artistas como Torres-García, a diferencia de los principios encarnados por el Muralismo mexicano y del realismo social indigenista predominante de países andinos como Perú y Ecuador, donde el arte de las civilizaciones Incas y Mayas servían como un símbolo de reivindicación de la cultura indígena o como emblema de los nacionalismos ideológicos, estas culturas representaban una idea constructivista universal de otro orden: el traslado de las ideas espirituales o cósmicas a signos mediante la geometría. Torres-García reconocía que los símbolos abstractos podían encarnar ideas concretas en una estructura o totalidad universales, un punto de vista desde el cual la implicación más radical era la cultura precolombina, que representaba una etapa superior de desarrollo fundada en la mirada de un mundo integral, perdida en el período moderno. La interpretación de Torres-García del arte precolombino estaba sin duda en consonancia con el primitivismo de los artistas modernistas como Pablo Picasso y George Braque, quienes se habían apropiado de elementos formales del arte africano como una vía de revitalización de los academicismos de la tradición artística europea. En contraste, Torres-García utilizó el arte constructivo para replicar la función simbólica y metafísica presente en las civilizaciones precolombinas. En relación al problema de la abstracción, Torres-García es un caso fundamental de análisis puesto que lo que él definía como un orden abstracto o universal no solo servía para legitimar las culturas prehispánicas en el contexto de las civilizaciones del mundo, sino que también le permitía ubicar sus contribuciones artísticas a la par con las civilizaciones de la Antigüedad clásica. El principio de la universalidad de la forma abstracta, que vincula el arte de los Incas con los de Egipto y Grecia, implica que los latinoamericanos estaban en pleno derecho de participar en el legado universal de tales civilizaciones, y también de apropiarse de sus convenciones artísticas.<sup>37</sup> Como bien señala Luis Pérez-Oramas curador de la reciente exposición del artista en el MoMA, Torres-García era consciente de que había una antigüedad absoluta en las formas, una antigüedad absoluta que es casi una entidad de razón, una antigüedad absoluta que no se puede localizar en el tiempo, pero que es originaria, y cuya certeza funciona en él como un filtro a las impulsiones modernas.<sup>38</sup>

La historiadora Mari Carmen Ramírez desarrolla el paralelismo de las vertientes norte y sur del continente americano en dos de sus ensayos incluidos en la exposición *Inverted Utopias*

---

<sup>37</sup> Mari Carmen Ramírez, *Inverted Utopias. Avant-Garde art in Latin America*. Yale Press, Museum of Fine arts Houston, 2004. P. 75

<sup>38</sup> Entrevista a Luis Pérez-Oramas realizada para Revista Artishock publicada el 27 de septiembre de 2015.

(2004), estableciendo una relación respecto a las búsquedas compartidas entre la Escuela del Sur y el Expresionismo Abstracto. Así, dice que:

(...) el carácter particular de la filosofía americanista de Torres-García cobra sentido al ser comparada con el Expresionismo Abstracto, que se desarrolló contemporáneamente en Estados Unidos a la Escuela del Sur. Artistas incluyendo a Adolf Gottlieb, Barnett Newman, y Jackson Pollock buscaban distanciarse de las actitudes y debates provincianos del regionalismo de los años 20s y 30s, con sus persistentes nacionalismos estéticos del Realismo Social. Favoreciendo en cambio un arte universalista enraizado en arquetipos y símbolos del “inconsciente colectivo”, así como también en formas primarias del expresionismo artístico, ellos se tornaron hacia las culturas mesoamericanas en busca de fuentes y motivos<sup>39</sup>.

Estas mismas fuentes precolombinas son compartidas, aunque muy anteriormente, por Xul Solar y Jorge Luis Borges, los exponentes más representativos de la escena tanto artística como literaria de comienzos de siglo en Argentina<sup>40</sup>. Ramírez señala que:

El alcance cósmico de la obra de Xul Solar no puede ser reducido a su producción artística, ni a las interpretaciones basadas exclusivamente en sus pinturas (...) Así mismo las ideas de que Xul fue producto del Expresionismo deben ser descartadas, Xul fue único (...) sus imágenes pictóricas, basadas – como parecen estar- “en las profundas raíces de los contenidos místicos propios”, reminiscentes de Kandinsky, muchos de sus trabajos evocan los espacios oníricos de Mark Chagall. Desde un comienzo, la astrología, la Cabala, el onirismo fueron los componentes esotéricos de sus obras, y las imágenes de dibujos y guaches esquemáticos giran alrededor de mensajes crípticos y mensajeros celestiales evocando a Paul Klee (...) Por momentos, en su búsqueda incansable por la nobleza de la

---

<sup>39</sup> Ramírez, Mari Carmen. *op.cit.* P.76

<sup>40</sup> En la exposición de la America Society se mostraban además de pinturas de Xul Solar un interesante selección de manuscritos de Borges, cartas, lecturas de cartas astrales que ambos realizaban a sus amigos, un tarot completo con arcanos diseñados por Xul Solar y en una ubicación central el libro de Helena Blavatsky *La Doctrina Secreta* (1885-1888) que tanto había influenciado a Mondrian, y a Kandinsky a través de sus lecturas de Rudolf Steiner. Para 1924 Xul Solar escribía “Relatos de los mundos superiores” inspirada en sus visiones sobre el *I Ching* al cual lo habría introducido el ocultista inglés Aleister Crowley en su estadía en París. A los pocos años, el mismo Borges escribiría el poema dedicado al *I Ching* que aparece incluido actualmente en la edición de R. Wilhelm y analizaremos posteriormente. Otro punto importante es la inclusión en el catálogo de la exposición de la publicación *Visiones sobre el Trilíneo* dedicado a la relación de Xul Solar y el *I Ching* y que incluye un texto de Cecilia Vicuña. Ver: *Xul Solar and Jorge Luis Borges: The Art of Friendship*. (cat. Exh.) Visual Arts of The Americas, Modern and Contemporary Publication Series. Nueva York. 2013.

imaginación ancestral, su estudio de lo oculto lo llevó a conectar lo universal (las fuentes cosmogónicas) con lo vernacular (las culturas nativas)<sup>41</sup>.

El análisis de Ramírez puede ser considerado como parte de una revisión historiográfica de aquellos mitos de origen de las manifestaciones artísticas desarrolladas en Latinoamérica. Así y todo, hay algo que se pierde más allá del reconocimiento de las fuentes esotéricas de estos artistas, y es la relación entre forma y contenido. El análisis de las obras de estos artistas ha estado marcado por un raciocinio que busca comprender las ideas detrás de las obras, pero poco se ha indagado en esos asuntos, y menos se ha hablado de las obras en sí mismas, su composición, materiales y símbolos. Este, que fue uno de los grandes reclamos de los expresionistas abstractos hicieron a las teorías formalistas de Clement Greenberg y Alfred Barr, ha tardado en llegar al estudio de los artistas latinoamericanos. Las obras de Torres García, como las de Xul Solar, eran poseedoras de una problemática física, donde la materia y especialmente la superficie eran representativas de una lucha entre conceptos fundamentales para entender la diversidad de sus legados: el devenir de lo intelectual a lo mágico y de la experiencia racional a la experiencia sensible. Cabe destacar la labor que desempeña en la actualidad Luis Pérez-Oramas, como curador de la exposición de Torres-García en el MoMa y la creación de nuevos relatos de la modernidad. Hará falta algo de distancia para ver las implicancias de esta inserción en el relato historiográfico del museo estadounidense.<sup>42</sup>

Junto a estos artistas encontramos otra forma de abordar los procesos de transformación en la conceptualización que se da en la *Antropofagia*, que daría pie al desarrollo del arte en Brasil. Cuando en 1928 Oswald de Andrade publicó el *Manifiesto Antropofágico*, las tendencias modernistas europeas, que cultivaban cierta afinidad con un primitivismo autóctono, habían ya establecido como horizonte el ideal de una renovación de la vida que englobara la totalidad de la existencia, tanto individual como social<sup>43</sup>. En Brasil, el compromiso surrealista con la revolución proletaria de 1930 tenía objetivos similares. Transformando la memoria del canibalismo en una permanente posibilidad entre la especie humana, la antropofagia se transformó en un término catalizador de múltiples energías. Como símbolo del acto devorador, esta funcionó simultáneamente como metáfora, diagnóstico y terapia.

---

<sup>41</sup> *Ibid.* pp. 64-65

<sup>42</sup> Para más información sobre esta exposición ver Joaquín Torres-García. *The Arcadian Modern* (cat. exh.) The Museum of Modern Art Publications. Nueva York-Eslovenia. 2015.

<sup>43</sup> Nunes, Benedito. "Anthropophagic Utopia. Barbarian Methaphysics" EN *Inverted Utopias*. P. 57

Inspirada en el rito Tupi-Guaraní de devorar a los enemigos capturados durante el combate, la antropofagia es una metáfora de la asimilación y el repudio, un trofeo bajo el cual alcanzar la autonomía intelectual. También fue un diagnóstico de la sociedad brasileira, del trauma social de la represión colonial que determinó su crecimiento y cuyo modelo fue la supresión, por parte de los jesuitas, del rito del canibalismo. Y finalmente fue una forma de terapia, porque producía una reacción ante los mecanismos sociopolíticos y las expresiones artísticas y literarias nacidas de los traumas sufridos. El fin último de la antropofagia de alcanzar un ciclo universal de transformación solo podía ser alcanzado con actitudes de rebeldía —presentes tanto en la revolución burguesa hasta el movimiento surrealista—. De Andrade rescató la carga imaginaria del mundo indígena del Brasil para reactivar su herencia latina y poder así sobreponerla junto al legado de los indios Tupi y también de la esclavitud. De ese modo sería posible lograr, mediante emociones estéticas estados de júbilo y de unidad con el cosmos, trascendiendo los miedos primitivos y transformándolos en una identidad con el universo. La antropofagia vino a replantear la identidad brasileira tanto en su mixtura identitaria, como en su capacidad intelectual.

## Abstracción y formalismo

A pesar de las evidentes conexiones entre arte abstracto y espiritualidad en todos los artistas citados, las primeras interpretaciones de conjunto que se hacen sobre el primero, como la realizada por Alfred H. Barr en su exposición *Cubismo y Arte Abstracto* (1936), se decantan por una lectura purista de las formas. En el catálogo de esta exposición, Barr, en su conocido *chart*, trazó gráficamente la evolución de los movimientos artísticos desde 1890 a 1935, de tal modo que estos se planteaban como la extensión lógica de un crecimiento por las preocupaciones estéticas de los movimientos precedentes. Barr conoció de cerca a los pioneros de la abstracción y adquirió tempranamente obras de los artistas vinculados a la Bauhaus para la colección del Museo. Para él una pintura abstracta es “a most positively concrete painting since it confines the attention to its immediate, sensuous, physical surface far more than does the canvas of a sunset or a portrait”.<sup>44</sup> Barr distinguía dos tradiciones de arte abstracto de la

---

<sup>44</sup> Barr, Alfred. “Cubism and Abstract Art” EN *Defining Modern Art, Selected writings of Alfred H. Barr*. Times Mirror Books. 1986. P. 87

que habrían surgido tendencias de origen más orgánicas o geométricas, más intuitivas que intelectuales, comentando que movimientos como el futurismo, dadaísmo, surrealismo y purismo, podrían tener contenidos abstractos donde el tema tratado tendría cierta importancia. Él siempre se intereró más por las vanguardias europeas que por la escena contemporánea americana, por lo cual fue altamente criticado por los artistas abstractos americanos, quienes debido a esto, fueron excluidos de la exposición *Cubism and Abstract Art*. Esta crítica se acentuó con el tiempo, especialmente entre los artistas de posguerra, quienes reclamaban que la mayor parte de la colección del MoMA estuviera formada por artistas europeos, significando una gran ausencia de arte americano, especialmente de la escena de Nueva York. El MoMA tardó bastante tiempo en adquirir obras de los expresionistas abstractos, ya que las opiniones de Barr y las del comité de adquisiciones no siempre coincidían. Las críticas de los periódicos, así como del comité, eran reacias a este “nuevo arte” al punto que cuando fueron adquiridas obras de Rothko en 1952 se llegó a decir en los periódicos que no eran arte.<sup>45</sup>

La visión de Barr, desarrollada en su trabajo en el MoMA, inició una ola de crítica formal que dominó los estudios del arte moderno en Estados Unidos y posteriormente influenció otras historiografías, como las europeas y las latinoamericanas. Junto a Barr, Clement Greenberg constituye un pilar importante del edificio historiográfico formalista. A través de sus numerosos artículos Greenberg identificó movimientos y artistas claves en la historia del arte moderno, mientras iba descartando otros que no eran centrales para su visión del arte. Así, celebró los logros formales de Matisse, Picasso, Kandinsky y Mondrian, diciendo que ellos se inspiraban principalmente de los *medios* en los que trabajaban. Respecto de las influencias de estos en los expresionistas abstractos, Greenberg reconoció que principalmente los Picasso de los años treinta, así como los Kandinsky de entre 1910-1918, y las ideas de Klee, fueron cruciales para los pintores americanos Gorky, De Kooning y Pollock. Con ello el crítico afirmó, contribuyendo a la establecimiento de un heroico expresionismo abstracto, que el trabajo de este grupo de artistas constituía la primera manifestación de un arte americano afirmando que “They set out to paint good pictures that they could sign with their own names, and they have ‘advanced’ in search of quality analogous with those they admired in the art of the past”<sup>46</sup>. A pesar de ello, Greenberg nunca dio pie para una lectura del expresionismo abstracto más allá de un modo de pintar diferente. La aproximación de Greenberg a la crítica

---

<sup>45</sup> Para profundizar más en este episodio ver la introducción de Irving Sandler en *Defining Modern Art, Selected writings of Alfred H. Barr*. Times Mirror Books, 1986.

<sup>46</sup> Greenberg, Clement. *American-Type Painting*, publicado en Art and Culture. Thames and Hudson, London. 1973. P. 209

de arte fue formalista, asegurando que cualquier tipo de discusión sobre el tema a tratar por la pintura no tenía ningún sentido. Para él, todo contenido en el arte era algo que había que evitar. Greenberg no solo fue un fundamentalista de lo formal, sino que también un defensor de que las vanguardias eran la “única cultura viva que tenemos ahora”<sup>47</sup>. Asimismo, en repetidas ocasiones señaló que el arte abstracto, como todo arte, era imitación en el sentido aristotélico, y que el artista de vanguardia habría llegado a la abstracción imitando lo imitado, afirmando que lo no-representativo o abstracto, si es que tenía alguna validez estética, no podía ser arbitrario o accidental, sino que debía estar vinculado a un original.<sup>48</sup>

Otro importante representante de la crítica formal fue Harold Rosenberg, con quien Greenberg mantuvo grandes disputas. Rosenberg si bien no llegó a desarrollar los aspectos espirituales vinculados a la abstracción, sí tuvo una especial preocupación por entender algunos aspectos más subjetivos, como el origen del gesto artístico.<sup>49</sup> En sus escritos sobre el expresionismo abstracto, grupo al cual dedicó la mayor parte de su crítica, escribe que el gesto sobre la tela era un gesto de liberación, del valor político, estético y moral. En tan solo unas breves líneas ya se puede ver la diferencia con Greenberg, para quién el arte no cumplía ninguna función moral. Rosenberg mostró también especial énfasis por el acto creativo, aunque muy apegado a sus aspectos formales, lo que orientó su crítica más hacia la acción que hacia la abstracción misma:

El pintor ya no se acercaba a su caballete con una imagen en su mente, sino que se acercaba con el material en su mano para hacer algo a esa otra pieza de materia en frente de él. La imagen sería el resultado de este encuentro.<sup>50</sup>

Para Rosenberg no era importante si llamábamos a esto abstracto, expresionista o expresionista abstracto, lo que importaba era la exclusión del objeto, lo cual en el caso americano no era lo mismo, según sus ideas, que en la abstracción o el expresionismo de las vanguardias, donde la exclusión del objeto tenía fines estéticos. La “pintura de acción”, decía, está hecha de la misma sustancia metafísica que la existencia artística. La idea de que esta nueva

---

<sup>47</sup> *Idem*

<sup>48</sup> Para más sobre el pensamiento de Greenberg, ver textos como *Avant-Garde and Kitsch*, *The crisis of the Easel Picture* (1948) y *On the Role of Nature in Modernist Painting* (1949).

<sup>49</sup> En 1949 Rosenberg curó en colaboración con Samuel Kootz la exposición *The Intrsubjectives*, la cual formó su interés en lo subjetivo, y ciertas ideas existenciales que se volvieron parte importante de su crítica.

<sup>50</sup> Cita original: “The painter no longer approached his easel with an image in his mind; he went up to with material in his hand to do something to that other piece of material in front of him. The image would be the result of this encounter.” Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. Art News 51 (Septiembre de 1952). P. 344

pintura ha roto cualquier distinción entre arte y vida, aparece defendida en su texto *American Painting Today*, donde también señaló que en términos de la tradición americana los nuevos pintores se ubicaban entre la ciencia cristiana y la “banda del cosmos” de Walt Whitman. Esto quiere decir, en sus propias palabras, que:

(...) Entre una disciplina de la vaguedad por la cual uno se protege de las perturbaciones, manteniendo los ojos abiertos para sus beneficios; y la disciplina de la Carretera Abierta de riesgo que conduce a la parte más lejana del objeto y los espacios exteriores de la conciencia.<sup>51</sup>

Bajo estas ideas celebró los logros del expresionismo abstracto como la mayor manifestación artística del siglo, por encima de las vanguardias europeas, en especial de Wilhem de Kooning y Robert Motherwell, aunque remarcando que las apreciaciones que defendía correspondían a la crítica, pero no a las preocupaciones de los artistas que estaban tan solo abocados al acto de pintar.

De este modo, entre 1936 y mediados de los años sesenta, en Estados Unidos se afianzó una interpretación propia, claramente nacionalista, de la pintura abstracta, que marcaba sus diferencias con la pintura europea y que establecía con ello un corte con las zonas grises, ocultas y espirituales, que habían estado en su origen en el viejo continente y en América Latina. A pesar de que, como hemos visto, Rosenberg roza ciertos temas en relación a la metafísica implícita en la abstracción, éste nunca llega a asegurar que éstas sean preocupaciones de los artistas, y menos a pensar que puede haber influencias de los pioneros de la abstracción, tanto europea como americana, en sus héroes, los expresionistas abstractos.

Al contrario, Rosenberg siempre remarca las diferencias. Es posiblemente por eso que para la crítica representada por Greenberg y Rosenberg, nada significó que la exposición de doscientas pinturas de Kandinsky en el MoMA en 1945, junto con la reedición de *Lo Espiritual en el Arte* ese mismo año, fuera de gran interés para los entonces emergentes expresionistas abstractos. Es cierto que artistas como Jackson Pollock, Mark Rothko y Barnett Newman no compartieron las llamadas terminologías espirituales del temprano antimaterialismo filosófico

---

<sup>51</sup> *Idem.* Cita original: (...) between a discipline of vagueness by which one protects oneself from disturbance while keeping one's eyes open for benefits; and the discipline of the Open Road of risk that leads to the farther side of the object and the outer spaces of consciousness.

europeo, pero sí captaron junto a sus contemporáneos el fervor de Mondrian por Helena Blavatsky y el de Kandinsky por Rudolf Steiner.<sup>52</sup> Más allá del investigar el problema de la pintura como materia y tradición, con todas las cargas que ella conlleva, desarrollaron otras capas de contenido vinculadas a lo ritual (Pollock), lo espiritual y lo religioso (Rothko) y lo sublime (Newman).

En *The Sublime is Now* en 1948, Newman escribe:

Creo que aquí en Estados Unidos, algunos de nosotros, libres del peso de la cultura europea, estamos encontrando la respuesta al negar por completo que el arte tiene algo que ver con el problema de la belleza y dónde encontrarla. La pregunta que surge ahora es cómo, si estamos viviendo en un tiempo sin una leyenda o mito de que se pueda llamar sublime, si nos negamos a admitir cualquier tipo de exaltación en las relaciones puras, si nos negamos a vivir en lo abstracto, ¿cómo podemos estar creando un arte sublime? Estamos reafirmando el deseo natural del hombre por lo exaltado, por una preocupación con nuestra relación con las emociones absolutas.<sup>53</sup>

Como afirma Newman, la exaltación de las emociones es un objetivo a alcanzar en sus obras, donde contenido y forma debían existir en un necesario equilibrio, y su composición exterior no era algo a observar tan solo con los ojos, sino algo a experimentar con el cuerpo y con todos los sentidos, para dejar que lo visible penetrara en las profundidades invisibles del hombre, para alcanzar lo sublime. Profundizando en esta aproximación sensorial, muchas obras creadas durante los años sesenta y setenta, como *Onement I* (1948) o *Achilles* (1952) de Barnett Newman; la *Capilla Rothko* (1971), un centro para todas las religiones inspirado en las pinturas del artista y creado para la familia de coleccionistas Menil; o *High Energy Bar* (1966) de Walter de María, entre otras, estarían cargadas de una difusa pero existente combinación de carga tanto emotiva como racional, que puede advertirse en la tensión entre los aspectos materiales de la obra, pintura, pigmento, color, luz y los inmateriales, es decir, la propuesta conceptual y espiritual que las motivaba.

---

<sup>52</sup> Tuchman, Maurice (ed.) *The Spiritual in art abstract Painting 1890-1985*, LACMA-Abbeville 1985. P.15

<sup>53</sup> Cita original: I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art? We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. Extraído de *The Idea of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?* Tiger's Eye (New York), No.6 (15 December 1948). pp. 52-53.



En 1951 Barnett Newman deja clara su preocupación en torno al equilibrio entre forma y contenido. Así, explica:

El esfuerzo de Picasso tal vez sea sublime, pero no hay duda de que su obra es una preocupación en torno a la naturaleza de la belleza. Incluso Mondrian, en su intento por destruir el cuadro del Renacimiento con su insistencia en el tema pictórico puro, sólo logró elevar el plano blanco y el ángulo recto a una esfera de sublimidad, donde lo sublime, paradójicamente, se convierte en un absoluto de sensaciones perfectas. La geometría (perfección) se tragó su metafísica (su exaltación)”<sup>54</sup>.

Newman apunta que el arte moderno habría fracasado en su búsqueda al no conseguir nunca desprenderse de la búsqueda de la belleza en la realidad, ya fuera objetiva o pura, y señala que “la vida es física pero también metafísica – sólo aquellos que entienden lo meta entenderán lo físico.”<sup>55</sup> Comentando esta cita, el crítico de arte Richard Shiff señala que:

El prefijo *meta* significa *más allá*, lo que está *más allá* se convierte en lo *más elevado*. Esto es a lo que Newman se referiría con lo *meta*, la torsión metafísica implícita en el mundo más allá. Un ejemplo: la física es el estudio de la naturaleza, luego la metafísica implica que lo que se mantiene en la naturaleza es conocido, pero más allá de lo conocido residen los asuntos de mayor importancia. Un problema es cómo situar a los seres humanos en esta división flexible y dónde ubicar aquello que nunca existiría sin nosotros, esto es las invenciones, la cultura, la ética, etc.<sup>56</sup>

Cuando Newman se detiene en lo meta, se ubica en la experiencia humana más allá de la naturaleza como objeto *no-humano*. Está considerado la naturaleza en el campo de la experiencia humana como una extensión de ella, como un lugar, tomando las ideas del antropólogo francés Bruno Latour que revisaremos más adelante, donde es posible una *comunidad*. Como pintor, Newman necesitaba determinar lo que sería abordado por la pintura, cuánto de lo metafísico podía ser descubierto mediante lo físico de la práctica artística. Para él la pintura era parte de la naturaleza, incluso en el artificio humano.

---

<sup>54</sup> Newman, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Editorial Síntesis. Madrid. 1990. P.215

<sup>55</sup> *Idem*

<sup>56</sup> Shiff, Richard. Catálogo Razonado (MoMa), Yale University Press. NY. 2004. P.3

Como se puede ver en el ejemplo de Barnett Newman, pese a la corriente crítica existente en esos años, las prácticas estaban de modo paralelo manteniendo otras visiones no formalistas. Es el caso de John Cage, quien fuera un artista muy interesado por el azar, la indeterminación, el uso lúdico del lenguaje, la naturaleza y principalmente la relación entre individuo y su conciencia. Cage se orientó hacia el budismo y en especial hacia la rama del Zen a comienzos de los años cincuenta, influenciado por las enseñanzas del maestro T. D. Suzuki y su libro *Essays in Zen Buddhism* (1927) y las cátedras que dictó en la Universidad de Columbia, a la que muchos artistas como Cage, Agnes Martin y Merce Cunningham, asistieron.<sup>57</sup> En la búsqueda de liberar el ser de las complejidades del ego, Cage se orientó hacia prácticas sobre el azar —específicamente usando el *I Ching* como la clave para tomar decisiones en sus composiciones—. En la reciente biografía publicada por el crítico americano Kay Larson, este cita a Cage sobre las enseñanzas del *I Ching* en su obra: “I do accept, I have always accepted everything the *I Ching* has revealed to me. ... I never thought of not accepting it! That is precisely the first thing the *I Ching* teaches us: acceptance”.<sup>58</sup>

La figura de Cage fue central en los años cincuenta y sesenta en Estados Unidos, donde nuevos modos de hacer arte se estaban originando. Influyó especialmente a sus alumnos de la New School con sus clases de composición experimental y a los minimalistas. Sin duda hoy podemos pensar que hay grandes vínculos entre el carácter espiritual de Cage y el Minimalismo. Recientemente el crítico Nick Currie ha señalado en su artículo *Minimalism as Pathos* la posibilidad de que las obras minimalistas, lejos de estar desprovistas de toda emoción y carga biográfica, estarían cargadas de la energía y la búsqueda espiritual de muchos de los artistas vinculados a este movimiento. La afirmación de Currie, aunque no es nueva, ya que Didi-Huberman habría tratado este asunto anteriormente en su libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (2002), propone una nueva historiografía, una mirada más allá del formalismo visible en el minimalismo.<sup>59</sup>

Adentrados ya en la segunda mitad del siglo XX, una frase que resume esta relación razón-mística, y abre paso a la siguiente generación de artistas en Estados Unidos, es la que Sol Lewitt hiciera pública en sus *Sentences on Conceptual Art* en 1969: “Los artistas conceptuales son

---

<sup>57</sup> T. D. Suzuki (1870-1966) fue un autor japonés de libros y ensayos sobre el Budismo, Zen y Shin que lo convirtieron en el mayor trasmisor de estas enseñanzas en occidente. Viajó por primera vez a Estados Unidos en 1906 estableciendo una profunda relación con la cultura Americana, se afincó allí en los años cuarenta hasta su muerte.

<sup>58</sup> Larson, Kay. *Where the Heart Beats. John Cage, Zen Buddhism and the inner life of artists*. P.62 / Para una mayor comprensión de la relación entre John Cage y el Zen ver también: Cage, John. *Words. En conversación con Joan Retallack*. Edición Metales Pesados. Santiago de Chile 2013

<sup>59</sup> Currie, Nick. *Minimalism as pathos*. Mousse Magazine. Nro. 35. P. 15

más místicos que racionalistas. Ellos llegan a conclusiones que la lógica no puede alcanzar.”<sup>60</sup> Fue a comienzos de los años sesenta cuando se hizo muy notorio un cambio de paradigma en cuanto a los conceptos místicos vinculados a lo espiritual, y la posibilidad de expandir el terreno de lo metafísico a obras de arte no abstractas. En el caso de Estados Unidos los artistas americanos eran poseedores de una rica herencia sembrada por los pioneros de simbolismo abstracto con un vasto vocabulario poético y existencialista, cada vez más refinado por la llegada de filosofías de los lugares más remotos del mundo y una renovada cercanía con sus propios orígenes. Nociones como “vacío”, “silencio”, “desmaterialización” y “lo sublime”, dieron origen a un nuevo vocabulario con el cual referirse las características de cierto tipo de arte y en especial cualidades surgidas en movimientos como el expresionismo abstracto, el minimalismo y el *Land Art* como en las manifestaciones del arte conceptual. En cuanto a América Latina, la herencia más abundante estaba en la literatura, en especial en el realismo mágico, que ahondaba en las raíces de una realidad completamente onírica, llena de mitos transmitidos por las creencias indígenas, en particular por la no dualidad entre cuerpo y espíritu como entidades separadas, y que tuvieron una gran influencia en el desarrollo del arte, aunque no una continuidad, debido a la llegada de una realidad política brutal y un arte centrado en el análisis de esta realidad. Pero no solo las prácticas, la complejidad de las filtraciones de estas tendencias metafísicas en el arte, hace que en paralelo a los discursos restrictivos de Barr, Greenberg y Rosenberg, existieran voces que objetaron estas estrechas perspectivas artísticas y críticas.

Esta posición contraria a la hegemonía crítica de sus contemporáneos la ocuparon nuevos historiadores como Rosalind Krauss, Hal Foster y Benjamin Buchloh, conocidos por la revista *October*. Efectivamente, en las década de los setenta y ochenta surge una nueva generación de historiadores interesados en la génesis del arte abstracto que objetan los formalismos, y otros que van un paso más allá en sus conexiones ocultas y místicas. Era ya claro para entonces que algunos de los movimientos surgidos en Estados Unidos, como el expresionismo abstracto, el minimalismo o el conceptualismo, bebían a su modo de las fuentes inmateriales de comienzos del siglo XX.<sup>61</sup> Sin embargo la nueva crítica represnetada por

---

<sup>60</sup> “Conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach.” Publicado en *Art-Language*, Inglaterra, Mayo de 1969.

<sup>61</sup> Una de las revisiones, aunque demasiado ambiciosa, pero muy clarificadora de las derivaciones ocurridas de unos movimientos a otros es durante el siglo XX tanto en Estados Unidos, Europa y algunos casos Latinoamericanos, es *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* publicado en 2005. Allí los ensayos de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh, los principales críticos del arte durante las décadas entre los setentas y noventas.

October no llega a reivindicar lo inmaterial, sino que tan solo se queda en la reivindicación de lo político y su relación con la corriente del psicoanálisis.

## El cuestionamiento del formalismo en la historiografía estadounidense

El esfuerzo historiográfico más clarificador sobre la introducción de lo espiritual a lo largo de la historia del arte del siglo XX en Europa y Estados Unidos, fue la exposición *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*, realizada en el Los Angeles County Museum of Art entre noviembre de 1986 y marzo de 1987, comisariada por Maurice Tuchman y dedicada a casi cien años de relación entre lo espiritual y el arte desde tiempos anteriores a Kandinsky hasta los años ochentas.<sup>62</sup> El periódico local *Los Angeles Times* escribió entonces:

La exposición ha recibido meritoriamente mayor atención en el mundo del arte, tanto por su logro visual como por las interesantes preguntas que plantea con respecto a los orígenes espirituales, místicos y ocultos del arte abstracto. La documentación en el libro cambiará para siempre la forma en que entendemos esos orígenes. Además, que uno de los principales museos de este país deba inaugurar un nuevo período de su vida con la tema de lo espiritual en el arte representa un cambio importante en la sensibilidad contemporánea. Hace dos décadas, esto habría sido impensable.<sup>63</sup>

Las palabras del crítico del *Times* parecen ser dichas hoy, cualquiera pensaría que esto era impensable hace veinte años y posiblemente mucha crítica actual tampoco sería capaz de comprender una exposición como esta en el presente.

Esta exposición reunió a un número de artistas de diferentes generaciones y se completó con un catálogo que incluía los ensayos de dieciséis teóricos. Tuvo como base algunos de los estudios realizados a mediados de los años sesenta y comienzos de los setenta

---

<sup>62</sup> La exposición luego itineró al Museum of Contemporary Art, Chicago 17 Abril-17 Julio 1987, Haags Gemeentemuseum, La Haya 1 Septiembre – 22 noviembre 1987.

<sup>63</sup> Cita original: The exhibition has deservedly received major attention in the art world, both for its visual achievement and for the interesting questions it raises with respect to the spiritual, mystical and occult origins of abstract art. The documentation in the book will forever change how we understand those origins. Moreover, that one of the major museums in this country should inaugurate a new period in its life with the subject matter of the spiritual in art represents a major shift in contemporary sensibilities. Two decades ago this would have been unthinkable. John Dillenger. *Los Angeles Times*, 22 febrero 1987. Ver [http://articles.latimes.com/print/1987-02-22/books/bk-5047\\_1\\_abstract-art](http://articles.latimes.com/print/1987-02-22/books/bk-5047_1_abstract-art)

en Estados Unidos. Se trata de investigaciones pioneras incluidas en el catálogo, como los de Sixten Ringbom *Transcending the Visible: The Generation of the Abstract Pioneers*, y Robert P. Welsh, *Sacred Geometry: French Symbolism and Early Abstraction*, Harriett Watts, *Arp, Kandinsky, and the Legacy of Jacob Bohme*, y Linda Henderson con *Mysticism, Romanticism and the Fourth Dimension*, las cuales sientan las bases históricas en el terreno de las fuentes místicas que alimentaron la abstracción y sus derivados movimientos. También es importante el trabajo de W. Jackson Rushing con *Ritual and Myth: Native American Culture and Abstract Expressionism* y de Donald Kuspit, quien revisa en *Concerning the Spiritual in Contemporary Art*, el vínculo entre lo espiritual moderno y el problema en la década en la que escribe este texto, los años ochenta. Desafortunadamente la exposición de Tuchman no contempla América Latina, ni da señas sobre cómo abordar este asunto en la historiografía de esa región, pero hace bastante con abrir el diálogo en el arte de los Estados Unidos y, como comenta Linda Henderson, la travesía comenzada por Tuchman y por los teóricos que participan de este catálogo dejan la puerta abierta a poder incorporar en nuevas investigaciones a personajes como Xul Solar, Torres-García o Mathias Goeritz, entre otros, que durante la primera mitad del siglo XX desarrollaron, al igual que sus contemporáneos europeos y americanos, una mística y estrecha relación con las fuentes espirituales y, en algunos casos, con claras reminiscencias al legado de Kandinsky.<sup>64</sup>

En su ensayo introductorio *Hidden meaning in Abstract Art* Tuchman comienza diciendo que la idea de esta exposición no es algo nuevo. Fueron varios los historiadores modernos que como Arthur Jerome Eddy y Sheldon Cheney especificaron desde muy tempranamente la filiación entre los pintores abstractos y la espiritualidad. Tuchman cita a Eddy en su ensayo de 1914 *Cubists and Post-Impressionism* donde dice: "... the attainment of a higher stage in pure art; in this remains of the practical desire are totally separated (abstracted). Pure art speaks from soul to soul, it's not dependent upon one use of objective and imitative forms."<sup>65</sup> Asegurando que la materia era un espíritu vivo, Eddy dio pie a las ideas de un arte espiritual, que más tarde fueron desarrolladas por Cheney en su ensayo de 1934 *Expressionism in Art*. Lamentablemente, señala Tuchman en su ensayo, estas apreciaciones fueron opacadas por la aparición de una crítica alienada hacia la razón, representadas por Greenberg y Barr, donde ideas sobre teosofía, antroposofía, alquimia, la cuarta dimensión, el hermetismo o el misticismo, por mencionar algunos, quedaban fuera totalmente de las fuentes artísticas. Es por esto que el libro contiene

---

<sup>64</sup> Convesación via email con Linda Henderson, mayo de 2014.

<sup>65</sup> Maurice Tuchman. *Hidden meaning in Abstract Art en The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985*. L.A. County Museum. 1985 P. 11

un glosario que incluye una serie de movimientos espirituales y personajes muy poco reconocidos para esos años e incluso hoy, como los recién mencionados y algunos otros desde el arte nativo americano, neoplatonismo, rosacruzianismo, taoísmo, budismo zen, así mismo figuras como Helena Blavasky, Jacob Boehme, Robert Fludd, Rudolf Steiner y Emmanuel Swedenborg.

Otro ensayo destacado es el de Ake Fant *The case of Hilma af Klint*, donde la autora comenta que la particular vida y obra de la artista no se vio especialmente influenciada por la vida cultural de Suecia en esos años de finales de siglo XIX, cuando ella comenzó su obra abstracta. Klint tenía una biblioteca personal que incluía muchos libros botánicos, la biblia, traducciones de publicaciones teosóficas y muchos otros que sin duda no han formado parte de la bibliografía de los orígenes de la abstracción. Ella tenía una técnica muy específica de pintar, trabajando siempre en un diálogo entre lo inconsciente y lo consciente, a los que se sumaban sus conocimientos por los textos ocultos y las experiencias con encuentros mediúmnicos durante las sesiones de espiritismo que practicaba con un grupo de mujeres llamadas *The Friday Group*. Fant comenta que la capacidad mediúmnica de la artista la trasformaría en una antítesis de Kandinsky, cuyas exploraciones en el terreno de lo espiritual en el arte habrían sido extremadamente concientes.<sup>66</sup> Es interesante esta observación de Anke Fant teniendo en cuenta la desconsideración que hasta el presente ha tenido la obra de Hilma af Klint. Sin duda es posible pensar que la espiritualidad de Kandinsky fue más fácilmente ocultada por la crítica de lo que hubiese sido la de af Klint, cuya práctica artística estuvo completamente basada en su conexión mediúmnica con otras formas de subjetividad, inclusive en sus períodos más concientes. En 1908 la artista conoció a Rudolf Steiner, quien se negó a analizar sus pinturas, preocupado por la inestabilidad emocional de la artista, la cual tomó un largo periodo de inactividad posterior a este encuentro. Sin embargo Steiner siguió siendo de gran influencia para los posteriores trabajos de la artista, aunque con muchas contradicciones originadas por sus búsquedas personales y las teorías de la teosofía. Estas contradicciones fueron expresadas siempre por el problema de la dualidad, muy presente en toda su obra. Klint creía que las dualidades sexuales femenino-masculino estaban revertida en el mundo astral y que este revés proveía una disolución a toda dualidad existente en el universo.

---

<sup>66</sup> Cabe mencionar que *The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985* fue la primera exposición donde se mostraron pinturas de Hilma af Klint después de su muerte (cuarenta años antes), y que el ensayo de Ake Fant juega un rol pionero en la incorporación de su obra a la historia del arte oficial. Ver: *Ake Fant The case of Hilma af Klint, The Spiritual in Art Abstract Painting 1890-1985*. L.A. County Museum. 1985. P.156

El ensayo de Linda D. Henderson es un breve extracto de su publicación *The Fourth Dimension and Non- Euclidean Geometry in Modern Art* (1983). En este libro Henderson establece que, durante las primeras tres décadas del siglo XX, el concepto físico de la cuarta dimensión tuvo un efecto liberador en los artistas asociados a movimientos desde el cubismo francés al surrealismo, trazando las influencias de los escritos de autores que habrían desarrollado las implicaciones filosóficas y místicas de elevadas dimensiones del espacio, como Howard Hinton, P.D. Ouspensky entre otros, en artistas como Kandinsky, Mondrian, Duchamp y Matta. La posibilidad de una cuarta dimensión espacial sugiere que nuestro mundo podría ser tan solo una sombra o una sección de una existencia de dimensiones muy superiores. La existencia de estos conceptos de espacio más allá de la percepción, los espacios curvos inmediatos de la geometría no euclidiana y la cuarta dimensión del espacio, menciona Henderson, han sido ignorados por la crítica de arte hasta ahora, siendo conceptos claves para una mejor comprensión de las obras de un gran grupo de artistas modernos. Henderson comenta que aunque en algunos casos, como en el de Kandinsky, el concepto de la cuarta dimensión no aparece en sus escritos, pero sí están en toda la Teosofía Cristiana de Rudolf Steiner, de la cual el artista fue devoto por las implicaciones místico filosóficas que ésta involucraba. En el caso de los cubistas, Henderson comenta los escritos de Apollinaire donde este dice: “Instead of painting the object as the saw them ... Cubist have readopted, amplified, and codified under the well-known name of fourth dimension.”<sup>67</sup> La autora propone reubicar el trabajo de los artistas modernos en este contexto de principios del siglo XX y relaciona las propuestas de científicos como Einstein o Pointcaré con el desarrollo de cada uno de sus estilos modernos, así como las implicancias místicas de tales descubrimientos. Posteriormente, Henderson ha continuado examinando el impacto del interés en las dimensiones superiores del espacio en el arte y la cultura hasta los 2000 en una reedición de su publicación *The Fourth Dimension and Non Euclidean Geometry in Modern Art* publicada en 2013.<sup>68</sup> Sus investigaciones apuntan hacia la necesidad de retomar la unión entre conceptos como espacio, tiempo, materia y percepción, como formas de producción de subjetividad.

---

<sup>67</sup> Henderson, L. *The Fourth Dimention and Non-euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton University Press. 1983 P. 77

<sup>68</sup> El nuevo texto abarca desde la física éter todavía dominante en el pre-Primera Guerra Mundial y los períodos de tiempo de guerra (antes de la popularización a gran escala de la Teoría de Einstein y la relatividad) a la aparición inicial de la cuarta dimensión espacial en la cultura popular en los años 1950 y 1960 y su resurgimiento en toda regla en el contexto de la infografía y la teoría de cuerdas en física a partir de la década de 1980. Otros trabajos de la profesora Henderson son *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, co editado con Bruce Clarke. Stanford University Press. 2002.

Como mencionamos, Donald Kuspit traslada esta preocupación desde el arte moderno a la realidad más contemporánea en su ensayo *Concerning the Spiritual in Contemporary Art*, donde señala que unas de las razones fundamentales por las que retomar los estudios sobre *Lo espiritual en el arte* de Kandinsky no debe hacerse simplemente debido a razones históricas, porque sea el momento de tomar una nueva mirada a un texto que tuvo una profunda influencia en el arte del siglo XX y que algunas personas consideran como el punto culminante del pensamiento artístico, sino porque el arte se enfrenta al mismo problema ahora.<sup>69</sup> Acercando estas preocupaciones al momento de la publicación del libro, Kuspit menciona obras como *Abstract Painting* (1961) de Ad Reinhardt, *Number 11* (1960) de Rothko, *Dance of the Shaman* (1961) de Joseph Beuys, *My Oneness* (1957) de Alfred Jensen, *Saqqarah* (1979) de Dorothea Rockburne, *Crazy Wisdom I* (1982) de Eric Orr, *Cosmogony* (1961) de Yves Klein, entre otros.

En el ámbito académico de Estados Unidos, los teóricos incluidos en *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985* coincidieron en poner de manifiesto esta resistencia a las manifestaciones de lo subjetivo que han reinado en la crítica y la historiografía del arte europeo y estadounidense, frente a las propuestas de muchos artistas de la generación nacida entre finales del siglo XIX y los años sesenta, que han orientado sus prácticas hacia una variedad de filosofías anti-materialistas donde se ven involucrados conceptos místicos. Hoy en día este asunto parece estar cobrando especial importancia. Sin embargo, ideas sobre espiritualidad, conciencia, misticismo u ocultismo, con todos sus significados involucrados, son aún problemáticas cuando entran a formar parte del arte contemporáneo, y lo eran mucho más hace treinta años cuando Tuchman y este grupo de académicos comenzaron sus investigaciones. A lo largo del catálogo queda muy claro que los artistas visuales han orientado sus prácticas a una gran variedad de filosofías antimaterialistas y antimodernas. Como dice el autor:

Establecen esta convicción suya en contra de lo que ellos consideran la visión más comercial o materialista del mundo. Algunos de los movimientos están dirigidos a una vista del alma como a aquello que debe ser alimentado más allá de su cuerpo físico,

---

<sup>69</sup> Conferencia de Donald Kuspit



mientras que otros nos aconsejan para ver lo espiritual en y a través de la física o en una correspondencia entre las dos.<sup>70</sup>

Estos conceptos parecen ampliar sus fuentes en tiempos de globalización y tomar gran significado en las generaciones actuales de investigadores, artistas y curadores cuyas preocupaciones rondan asuntos relacionados a la espiritualidad, no solamente desde un punto de vista teórico, sino también desde la experiencia, originando nuevos puntos de vista y diferentes metodologías de estudio abarcando diversas formas de conocimiento.

Resulta extraño pensar que *The Spiritual in art Abstract Painting 1890-1985* sea la primera y también la última gran revisión sobre lo espiritual en el arte, pero la realidad es que sin duda lo fue y sembró la semilla de tesis doctorales e investigaciones que revisitan actualmente la figura de Kandinsky y otros artistas, las relaciones entre arte y teosofía, y más recientemente las relaciones entre el Zen y el arte de la posguerra.<sup>71</sup> Tal vez resulte aún muy reciente para analizarlas en perspectiva, pero nuevas teorías han comenzado a gestarse en el siglo XXI más allá de la abstracción como expresión artística y de las diferentes ideas de espiritualidad en relación al arte. La aparición de otras formas de subjetividad y de una nueva concepción de arte orientado hacia el surgimiento de nuevos principios éticos frente a la realidad política, económica y ecológica del mundo actual están dando pie a una nueva historia del arte vinculada a múltiples disciplinas y abierta a otros canales de conciencia.

## Otras formas de subjetividad ante una nueva concepción de Arte

Para concluir con este capítulo me parece fundamental tener en consideración algunas teorías recientes surgidas en torno a la ampliación de las prácticas artísticas hacia nuevos campos de análisis y desarrollo, así como la necesidad de revisar la separación entre las dualidades de lo físico y lo social, las artes y las ciencias ocurridas durante la modernidad y que toma especial importancia a comienzos del siglo XXI. La curadora estadounidense Carolyn

---

<sup>70</sup> *Ibid.* Cita original: They set this conviction of theirs against what they take to be the more commercial or materialistic view of the world. Some of the movements are directed to a view of the soul as that which must be nourished beyond its physical embodiment, while others counsel us to see the spiritual in and through the physical or in a correspondence between the two.

<sup>71</sup> Entre ellos el trabajo de Majella Munro, "Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel", *Tate Papers*, no.23, Spring 2015, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel>, visto 7 Abril 2016.

Christov-Bakargiev ha dado un claro ejemplo de lo que podríamos llamar nuevos modos de entender, exponer y pensar el mundo contemporáneo a través del arte en su proyecto curatorial “*Collapse and Recovery*” en la dOCUMENTA(13) el pasado 2012 y en la recientemente inaugurada Bienal de Estambul “*Saltwater. A Theory of Thought Forms*”, como continuación del mismo pensamiento. En la dOCUMENTA, con trescientos participantes y colectivos de cincuenta países, de los cuales la mitad eran “oficialmente” artistas y el resto provenientes de otros campos como la literatura, la física, la economía, la biología, la zoología, la psicología, la ecología y el activismo, la curadora —o agente como prefiere denominarse— generó una especie de expedición por lo que ella ha llamado *las partículas elementales de la vida*. Con el título hace elogio a la confusión, defendiendo esta como algo maravilloso y, aunque riesgoso, necesario. La dOCUMENTA(13) carecía de concepto, porque como defiende en su comunicado, existen multitud de verdades válidas y nos enfrentamos constantemente a interrogantes insolubles. De algún modo lo que Christov-Bakargiev propuso en la dOCUMENTA(13) me hace pensar en una edición aún más extrema de lo que fue la exposición *Le Magiciens de la Terre* (1998), donde además de incluir las tradiciones artísticas de grupos humanos y etnias remotas, encontramos la presencia de otras disciplinas, científicas y tecnológicas, que mientras están trabajando en sus específicas maneras de aprehender y significar el mundo, dan cuenta de que el arte además de explorar más allá de los elementos artísticos tradicionales, bebe siempre de fuentes diversas. Esta apertura real del arte hacia otras disciplinas no es solo una tendencia, sino que posiblemente el comienzo de una realidad y temporalidad que debe ser medida con herramientas distintas a las que hemos utilizado hasta ahora. Al leer los textos del catálogo de la dOCUMENTA, así como mucha de la crítica, se percibe que Christov-Bakargiev cree que la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo de arriba y lo de abajo, han de llevarse a una zona del espíritu donde dejan de percibirse contradictoriamente, y que solo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica del espíritu.<sup>72</sup> En un ensayo escrito recientemente se puede entender un principio básico de sus preocupaciones: insertar el arte *en* el mundo, no aislarlo de este como ha hecho hasta ahora la historia del arte. Escribe:

---

<sup>72</sup> Escribe Ángela Molina en una crítica titulada La dOCUMENTA(13) Una crueldad tolerable publicada en El País el 25 de junio de 2012. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/22/actualidad/1340381481\\_988292.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/22/actualidad/1340381481_988292.html)

Mientras la mayoría de los artistas están interesados en lidiar con el mundo sobre todo a través de sus apasionadas prácticas artísticas, sociales y discursivas, e incluso en sus obras o proyectos más introspectivos, o más exquisitamente hechos; muchos curadores, críticos de arte, o creadores de exposiciones y colecciones, no comparten esta apertura. A cambio, la mayoría de estos practicantes separan el trabajo del artista del mundo con el objetivo de protegerlo desde la perspectiva normalista Duchampiana: ellos se encargan de encasillar la práctica artística a través de un sistema de signos y de exhibición, dentro de una genealogía específica y de la historia del arte.<sup>73</sup>

Inspirando su discurso en el del antropólogo Bruno Latour, el autor de *Nunca fuimos modernos* (1993), *To Modernise or Ecologise* (1998) y otras publicaciones en torno al concepto de la ecoteología, el Antropoceno y las posibilidades actuales de volver a insertarnos en el mundo como seres humanos. Christov-Bakargiev introduce conceptos como lo no-humano para referirse a la naturaleza y todo lo vivo que compone el mundo más allá de nosotros en una gran crítica a la modernidad y el fraccionamiento que esta produjo de la historia. Latour explica que la modernidad, en orden de ubicarnos en un mundo concreto, un mundo construido de cosas materiales, donde fuera posible confundir a nuestros dioses con objetos, nos habría “liberado” de toda inmanencia del mundo natural, porque si todo progreso espiritual en la vida debía ser conseguido alejándonos a nosotros mismos del mundo, siempre tendríamos que abandonar la naturaleza en orden de alcanzar el espíritu, o de lo contrario caeríamos en la irracionalidad de la religión. Latour dice:

Los modernos no saben donde viven. Ellos no tienen mundo donde residir. No tienen hogar. Por cuanto no hay duda que esta oposición entre lo natural y lo supernatural, la inmanencia y la trascendencia, meros objetos y significados, materia y espíritu, verdad y valor, define una gran parte de las ideologías oficiales de occidente, ahora es tan solo cierto decir que esta gigantomaquia no le hace

---

<sup>73</sup> Cita original: While the most artists are interested in dealing with the world at large through their embodied amatorial artistic social and discursive practices, even their most inward-looking or most exquisitely crafted artworks and projects, many curators, art critics and exhibition or collection-makers do not share their openness: instead, most of these practitioners cut the work of the artist off from the world at large in order to protect it in what continues to be a Duchampian nominalist mode: they harness artistic practice through a system of signs and display, and within a specific genealogy and history of art. Christov-Bakargiev, C. *Worldly Working: The imaginal Fields of Science/art and Making Patterns Together*. Mousse Magazine, Nr.28 P. 11

justicia del todo al verdadero contraste que los modernos han extraído, destacado, y albergado en el curso de su larga historia.<sup>74</sup>

Christov-Bakargiev orienta estas ideas y las interrelaciona con los conceptos de arte creados por algunos teóricos modernos como Ernst H. Gombrich y Theodor W. Adorno, llegando a la conclusión de que el campo del arte contemporáneo está históricamente determinado y no es lo universal que los contrastados, competitivos, paralelos y sobrepuestos mundos del arte nos han querido hacer creer. Dice que la noción de arte contemporáneo como una serie de objetos ya sean materiales o inmateriales, ya sean esculturas, instalaciones, pinturas, performances, películas o videos, acciones, gestos, sistemas transversales de enlazamiento, o incluso formas de vida e investigación simbólicas que representan y encarnan un momento contemporáneo en el desarrollo de una sociedad humana, emergieron por primera vez a mediados del siglo XX después del drama de la segunda guerra Mundial, el Holocausto, y la bomba atómica. Fue en el apogeo de la fenomenología y el existencialismo cuando estuvimos dispuestos a aprehender el tiempo como instantes, como una corriente de únicos, simples y a veces catastróficos eventos mediante los cuales entendimos nuestro ser.<sup>75</sup>

Un claro ejemplo de este problema que presenta Christov-Bakargiev al cruzar las disciplinas en sus propuestas expositivas es el hecho de que la antropología y la sociología no existían en la Edad Media. Estaba la filosofía en la era clásica, pero no el psicoanálisis. El campo de la alquimia ya no existe más, en cambio tenemos la química y la mecánica cuántica. Mientras a finales del siglo XIX y comienzos del XX la medicina y la psicología separaban el estudio del cerebro, hoy la neurociencia emerge de la anatomía, la fisiología, la psiquiatría y varios otros sistemas para testear el cerebro. Hasta hace no mucho, en los museos de historia natural, los cuerpos de los seres humanos se exponían en lugares separados de los de los animales u otras formas de seres vivos.

Hoy nos inclináramos a una posición opuesta, donde podamos establecer las distinciones bajo conceptos como lo humano y no-humano dejando de lado las barreras

---

<sup>74</sup> Cita original: The moderns do not know where they live. They have no world to reside in. They are homeless. Whereas there is no question that this opposition between the natural and the supernatural, immanence and transcendence, mere objects and meanings, matter and spirit, fact and value, defines a large part of the official ideologies of the West, yet it is just a true to say that this gigantomachy pays no justice at all to the very contrast that moderns have extracted, highlighted, and cherished in the course of their long history. Latour, B. *Will No humans be saved? An argument On ecotheology*. Science Po, JRAI publishers. (sin fecha). pp. 13-14

<sup>75</sup> Christov-Bakargiev, C. *Op. cit.* P.14

de clase, culturas occidentales, orientales, blancas u otras, considerando que entre más investigaciones se hacen en un nivel molecular y sub-molecular, e incluso sub-atómico, nos damos cuenta como todos somos seres materiales y sintientes que interactuamos. Esto importa al arte puesto que hace que la lejana división y clasificación de las especies y sub-especies parezca menos fructífera y menos útil para estudiar las relaciones entre mente/cuerpo, naturaleza/cultura, lo vegetal/animal, y lo abstracto/concreto.<sup>76</sup>

Christov-Bakargiev propone que entendamos el arte como una agencia, la obra de arte como una herramienta encantada, que nos ayude a repensar el campo, idealmente en consonancia con otros campos en el cual otras alianzas se puedan forjar. Resulta muy pertinente, y a modo de conclusión, dar una breve mirada a la propuesta de esta curadora para la 14ª Bienal de Estambul que toma el título de uno de los libros fundamentales para la teosofía, *Thought Forms*, publicado por Annie Besant y Charles Leadbeater en 1901 y que, como ella misma menciona en el texto introductorio de la Bienal, prefigura la abstracción moderna y establece un interés en las manifestación de lo invisible. De acuerdo a la doctrina de Besant y Leadbeater, cada pensamiento da origen a un grupo de vibraciones en la materia constitutiva del propio cuerpo, del más elevado (en el cuerpo mental, si los pensamientos son puros; en el cuerpo astral, si hay deseos y emociones), y es acompañado por un juego de colores generando el color-forma del aura de cada persona. Al comienzo de una de las exposiciones principales que componen la Bienal de Estambul, redactada por Christov-Bakargiev, se encuentran las pinturas o *Thought Forms* (*Formas de pensamiento*) de Besant junto a otras obras, como por ejemplo unas pinturas de Santiago Ramon y Cajal, quien recibió el premio Nobel en 1906 por descubrir el neurón. Con la presencia de estos trabajos, y como señala uno de los ensayos del catálogo, se sugiere la idea de que cada acto de creación artística involucra un proceso de resonancia entre el pensamiento y otros cuerpos, generando un objeto fluctuante, que reverbera en el espacio y que el artista reproduce como arte. Pensando que estos cuerpos son porosos y capaces de absorber las formas del pensamiento, cada objeto mental puede entrar en contacto con el artista y el espectador y en definitiva definir su pensamiento, como se relaciona con el mundo, y atrae por consecuencia nuevos pensamientos y emociones. El arte habría estado entonces siempre involucrado en representar formas de pensamiento y sería en cierta

---

<sup>76</sup> *Ibid.*

manera una forma de pensamiento en sí mismo.<sup>77</sup> Al mismo tiempo, las formas de pensamiento pueden ser usadas, como propone Christov-Bakargiev, como un modelo de pensar el arte: en ambos casos, de hecho, los niveles de lo real, lo imaginario y lo simbólico están anudados, y nos confrontan al problema ético de qué hacer con nuestros deseos. Pienso que la concepción de Christov-Bakargiev sumada a la importancia de los escritos de Annie Besant en el origen de los movimientos místicos de comienzos de siglo XX, se podría plantear como un nuevo acercamiento, cien años más tarde, al tema central de esta tesis como expansión del terreno de lo espiritual en el arte.

---

<sup>77</sup> Rigolo, P. *Theosophy, Annie Besant and Thought Forms* en *Saltwater. A Theory of Thought Forms*. Catálogo de la 14ª Bienal de Estambul. 2015 P. 28-29. Concluye diciendo: “La influencia de la Teosofía en el arte va mucho más allá del paso de lo figurativo a lo abstracto, a lo cual la mayoría de los teósofos no prestó mayor atención. Sin embargo postula la necesidad de los artistas y pensadores de comprender las vertiginosas responsabilidades de que lo que pensamos vibra y se mueve en el espacio; es una ola que lava las orillas de otros cuerpos, e incluso se vuelve parte de ellos.”

## CAPÍTULO 2

### **Arte, mutación y conciencia**





## CAPÍTULO 2

### Arte, mutación y conciencia

La idea de que el arte nace del pensamiento, de que es una forma de pensamiento en sí mismo, vincula directamente al arte con ciertas teorías sobre la conciencia. Como veremos a lo largo de este capítulo, la conciencia no es una característica de nuestra mente, sino una cualidad que surge producto de nuestra interconexión con el universo. Se cree que en un momento de mutación de la conciencia humana, cuando el hombre comenzó a relacionarse con sus pares y a transformar la materia del mundo, es posible que aparecieran las primeras formas de arte. Desde entonces hicimos uso del arte como un elemento ritual, desarrollamos la tecnología para proveer nuestra supervivencia y con ello creamos las herramientas necesarias para hacer la vida cada vez más confortable. Durante este desarrollo los humanos comenzamos a crear objetos e imágenes con las cuales poder nutrir nuestro intelecto y también nuestro espíritu. En la aparición de cada uno de estos apercibimientos del mundo la conciencia se hizo manifiesta en diferentes formas, primero haciéndonos conscientes de la distancia entre nosotros y la naturaleza, entre nosotros y las cosas del mundo; segundo, haciéndonos ver que podíamos ejercer cierto control sobre esas cosas; y tercero, descubriendo la posibilidad de dejar un rastro de nuestra existencia en lo físico y lo metafísico. Tal vez, como dijo Ernst H. Gombrich en su *Historia del Arte*:

No existe, realmente el Arte. Tan sólo hay artistas. Estos eran en otros tiempos hombres que cogían tierra coloreada y dibujaban toscamente las formas de un bisonte sobre las paredes de una cueva; hoy, compran sus colores y trazan carteles para las estaciones del metro.<sup>78</sup>

Debemos considerar a los artistas como médiums, agentes intermediarios entre los muchos elementos que dan origen a una idea o voluntad, y la concreción de esta en una forma de arte que puede ser expresada mediante diversos lenguajes originando, órdenes alternativos y múltiples subjetividades.

En el presente capítulo revisaremos cómo algunas prácticas estrechamente vinculadas a lo espiritual, como lazo entre nuestro ser y su origen, pueden actuar como puente hacia el arte.

---

<sup>78</sup> Gombrich, G.H. *La Historia del Arte*. Ed. Debate, Madrid. 1997 P.4

Estableceremos filiaciones entre los conceptos de *arte*, *mutación* y *conciencia* tomando como objeto de investigación dos formas de conocimiento arcaicas con importante validéz en el mundo contemporáneo: la alquimia, una práctica proto-científica y filosófica, y el *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, un libro oracular, filosófico y cosmogónico. Plantearemos desde un comienzo la conciencia como el conocimiento de uno mismo, así como también un aspecto de unión y comunión entre los seres y las cosas, y profundizaremos en algunas teorías sobre la relación entre la conciencia, el ser humano y la naturaleza. Tanto el *I Ching* como la Alquimia encarnan mitos fundacionales sobre la creación del universo con el cielo y la tierra como opuestos complementarios Yin-Yang en un tiempo pre-lingüístico y no-lineal. Fueron entonces, los primeros habitantes del mundo, en la región de lo que hoy es China e India, los que desarrollaron interesantes prácticas en relación al principio de constante mutación del universo y vislumbraron la existencia de una conciencia universal.

La alquimia comenzó siendo una práctica de estudio de fenómenos químicos con el objetivo, como nosotros entendemos actualmente la medicina, de conseguir una óptima salud mediante el dominio del hombre sobre la naturaleza y todos sus componentes. El alquimista buscaba que la transmutación de la materia pudiera dotarle de un estado físico-espiritual que le otorgara longevidad, conseguir un elemento o elixir conocido como “la piedra filosofal” que tuviera el secreto de la vida eterna. Ellos transmutaban la materia bajo la creencia de que esta pudiera revelar los secretos últimos de la existencia mediante su conexión con el origen de todo. Otro de los principios fundamentales de la alquimia ancestral era la moral del practicante. El alquimista debía ser una persona de una intachable ética, ya que sólo mediante la creencia y la práctica de unos valores específicos el creador de estos artificios podría conseguir los resultados esperados. Entre estos valores estaba la relación directa del alma humana con el alma de la materia, ya que ambas poseían principios duales en constante mutación. La alquimia llegó a occidente mediante el mundo árabe en el siglo XV y entre los principios fundamentales de la occidentalización de su práctica se encontró la relación *arte-naturaleza*, que dice que las cosas existen en su estado natural como creaciones divinas, y como el resultado del artificio humano. Los alquimistas consideraban el poder de este arte por sobre la naturaleza. Según Francis Bacon la definición de arte sería: “naturaleza con ayuda del hombre” estableciendo que este arte tendría el poder de cambiar, transmutar o fundamentalmente alterar la naturaleza, incluidos los seres humanos en ella.

Esta relación entre alquimia y ética, así como la relación directa entre el practicante y el objeto de estudio es también uno de los principios fundamentales del *I Ching* donde la moral del consultante del oráculo, así como el modo de plantear la pregunta, dará origen a una respuesta más o menos adecuada. Es considerado el libro más antiguo de la humanidad, conocido también como *Libro de las mutaciones*, un oráculo creado para guiar al hombre en la senda espiritual de sus decisiones, con un fondo psíquico lleno de enseñanzas sobre la vida y la constante cualidad transformadora de la naturaleza, incluidos todos los seres. El *I Ching* es un tratado de ética escrito en código poético y matemático. Es por ello que sus palabras contienen influencias tanto de la ciencia como de la religión. Los primeros traductores de este libro a lenguas occidentales a comienzos del siglo XX fueron religiosos cristianos, católicos o protestantes, y desde sus comienzos ha sido un oráculo consultado por grandes gobernantes, artistas, y todo tipo de personas para un mejor conocimiento de su vida interior y la correcta toma de decisiones.

La Alquimia y el *I Ching* forman un conjunto de ideas y conceptos que implican un principio común: la mutación de los elementos, un cambio de *estado* o *forma*. Quizá sea una mutación la que da origen a todo arte, desde el más efímero al más concreto. Viéndolo así, tan solo los seres humanos pueden practicar la ciencia y producir arte, todo lo que tiene un valor perdurable en la historia humana está relacionado con principios metafísicos que solo la mente humana puede emplear. Como señala el escritor inglés Gary Lachman, de cuyo libro *Una breve historia de la Consciencia* hablaremos más adelante, si pensamos desde este lugar, un hacha y una escultura son materia imbuida de espíritu, no como fuerza o energía que penetra la materia, sino como impronta de la imaginación humana. Como las *Tought Forms (Formas de Pensamiento)* de Annie Besant, el arte es la mente abriéndose paso en el mundo material. Podríamos decir que así como el sonido no hace la música, la materia no hace la obra plástica. Por el primero la música es audible, por la segunda la obra se vuelve visible.

Para algunos artistas la materia constitutiva de la obra de arte está viva y es poseedora de una carga energética profunda a la cual el espectador puede acceder mediante la contemplación o en su sola presencia. Como con el *I Ching* y la práctica de la Alquimia, el ser humano, al estar frente a la materia, un libro, una obra de arte o un elemento químico, requiere una disposición como practicante o espectador: abrir un canal para que esa transformación ocurra. En términos inmateriales podríamos hablar de una afectación de nuestra conciencia o de nuestro espíritu, pero en términos físicos ¿si la materia está conformada por partículas que

están en constante transformación, por qué no ha de conseguir una obra de arte afectar a la propia materia que nos conforma como seres humanos?. En este capítulo se profundizará en el territorio de la conciencia, utilizando las prácticas de la Alquimia y el *I Ching* como sistemas de pensamiento originados en la base de la observación del universo, así como vías para la comprensión y acceso a la espiritualidad que conecta a los seres humanos con la naturaleza y el origen del cosmos.

Se han seleccionado autores reconocidos como Carl Gustav Jung<sup>79</sup>, por la cercana relación de sus investigaciones e influencias en el terreno del arte durante el siglo XX, y en autores más contemporáneos que hacen importantes revisiones retrospectivas de estos temas y que pueden ayudar a entender mejor cómo estos conceptos se han desarrollado en el tiempo y han afectado a otras disciplinas como el arte. Comenzando por la alquimia, revisaremos títulos como *Psicología y alquimia* (1944) de Jung, y la compilación *The Alchemy Reader* (2003) de Stanton J. Linden, que abarca la historia de la alquimia desde sus orígenes hasta hoy. Siguiendo con el *I Ching* o *Libro de las Mutaciones*, antiguo libro anónimo de la sabiduría china traducido originalmente a occidente en 1924 por el sinólogo Richard Wilhelm, consultaremos su edición y posterior traducción al español, como también una última publicación en inglés editada y traducida directamente del chino por David Hinton en 2015. Finalmente, la conciencia, un aspecto de estudio aún muy desconocido y al cual están dedicados cientos de investigadores en la actualidad, se ha buscado una bibliografía de referencia que trabaje desde una perspectiva místico-científica. Los títulos y autores que revisaremos son *Origen y Presente* (1949) de Jean Gebser y *Breve historia de la consciencia* (2009) de Gary Lachman.

## **Materia, subjetividad y sincronicidad**

Para las artes plásticas la materia ha sido siempre una condición de existencia, no suficiente, pero sí necesaria. La materia es aquello por lo que la forma se hace sensible, por lo que no hay duda que los artistas eligen ciertas materias en relación a un propósito estético,

---

<sup>79</sup> Carl Gustav Jung nació en Turgovia, Suiza en 1875. Fue un médico psiquiatra, psicólogo y ensayista, figura clave para la etapa inicial del psicoanálisis; fundó posteriormente la escuela de psicología analítica. Jung se distanció de su colega Sigmund Freud al incorporar en su abordaje teórico la conexión entre la estructura de la psique y sus manifestaciones culturales, incorporando a su metodología nociones procedentes de la antropología, la alquimia, la interpretación de los sueños, el arte, la mitología, la religión y la filosofía. Murió en 1961 ejerciendo gran influencia en diferentes áreas, especialmente en el arte de posguerra.

siendo conscientes, de otras implicaciones culturales y sensoriales de ese material. Principalmente, lo que afecta nuestra percepción estética no es lo material en sí, sino las ideas, sensaciones e imágenes asociadas y derivadas de experiencias acerca del material del que está hecho el objeto u obra, su forma y también su razón de existir. De este modo, el arte se mueve en el terreno de lo material y lo inmaterial como dos campos de acción originarios de todo lo que existe. Existen creencias ancestrales que señalan que antes de la materia todo era espíritu, y bajo esta premisa toda materia estaría cargada de esa energía. Hay en el arte una suerte de placer estético individual, pero sobre todo un reconocimiento de la existencia del otro, una conciencia del otro o de algo que existe de manera invisible detrás de la obra, o entre el artista, la obra y el espectador. La obra de arte está hecha para ser vista o para ser experimentada de algún modo. En muchas ocasiones si lo que vemos, escuchamos o leemos, consigue penetrar en nuestro espíritu o nuestro intelecto, produce en nosotros un cambio o mutación, aunque sea sutil, dejando un recuerdo, una sensación o llevándonos a un cambio de nuestro comportamiento. Existen también obras, como veremos más adelante, que tienen como fin último provocar una experiencia de comunión con el cosmos.

Dice el sinólogo alemán Richard Wilhelm respecto al principio de mutación que

(...) la mirada de quién ha reconocido la mutación, ya no se detiene sobre las cosas singulares que pasan con el fluir de la corriente, sino que se dirige hacia la eterna ley inmutable que actúa en toda mutación. Esta ley es el sentido del Uno en toda multiplicidad.<sup>80</sup>

Esta apreciación poética del mundo representada por Wilhelm por la corriente de un río, nos muestra la mutación como una característica inherente a la vida que existe en el universo, una especie de constante movimiento y transformación de los aspectos originales de las fuerzas vitales invisibles que mantienen el equilibrio del cosmos. Podríamos pensar que el mundo está constituido por estas fuerzas materiales e inmatriciales, también entendidas como visibles o invisibles que existen en un estado de constante adaptación a las circunstancias del tiempo presente. Esto es posible encontrarlo en la estructura del *I Ching*, en el cambio en la apariencia y la composición física de los elementos que estudia la alquimia, y en el paso de una estructura a otra de nuestra conciencia. Desde este punto de vista, todas las transformaciones existentes

---

<sup>80</sup> Lachman, G. *Historia Secreta de la consciencia*, Ed. Atalanta. 2009. P.69

en el universo serían ocasionadas por un mismo principio: la mutación de los elementos del mundo desde la materia a la no materia y viceversa. Si pensamos en ella como una fuerza, esta necesitaría algunos otros componentes, o por decirlo de algún modo, que todas las cosas estén dadas para que esta se manifieste en cualquiera de sus formas visibles o invisibles.

Esta constante mutación del *Todo* que compone el *Uno* sería una especie de concatenación de causas y efectos que participan en la realidad, sea esta cuantificable, medible o absolutamente subjetiva. Este principio es a lo que Jung dedicó gran parte de sus estudios y llamó *Sincronicidad*. La obra de Jung, y principalmente sus estudios sobre la alquimia, produjeron gran impacto en el círculo artístico de Nueva York en los años cincuenta. Sus ideas sobre los símbolos arquetípicos encontraron tierra fértil entre aquellos que querían alejarse de la idea freudiana del inconsciente, llevando a asociar los procesos alquímicos al proceso creativo artístico. Según Jung, el proceso alquímico es principalmente de naturaleza psíquica, y esto hace que sea aún más análoga a la labor del artista. En vano el artista moderno habría buscado la manera de investigar la naturaleza oculta de las fuerzas que actúan en el acto de la creación artística, sin poder tratar de dominarlas. Sin embargo, él se somete a ellas como un medium experimenta el trance, y es en este estado que el artista produce objetos que obedecen las leyes morfológicas y las fuerzas de ordenamiento de la naturaleza.<sup>81</sup>

Al igual que Jung, y de manera cercana a sus ideas, el filósofo y lingüista alemán especializado en la conciencia humana Jean Gebser señaló que esas *sincronicidades* serían una demostración de la presencia, aún hoy, de una estructura de la conciencia a la cual él llama mágica, y en la que el ser humano, en los comienzos de su existencia, se habría desprendido de la armonía que le une a la naturaleza y, por ende, su conciencia estaba sutilmente separada del mundo, con lo cual las cosas que ocurren por causa del azar o la sincronía del universo tienen un carácter mágico. Jung le atribuye a los creadores del *I Ching* la capacidad de percibir esa “sincronicidad” y por tanto, de confiar intuitivamente en que quien consultase este libro oracular podía sintonizar con él y así obtener una respuesta adecuada a su consulta al momento de utilizarlo. Pensando en los aspectos materiales e inmateriales de las *sincronicidades* puede sernos de ayuda imaginar que el universo es como una máquina donde cada uno de los engranajes debe estar en perfecto estado para dar movimiento a toda una maquinaria mayor, y que esto mantenga la armonía y el equilibrio que dan origen los elementos básicos para la vida. En esta máquina existen las piezas materiales que la conforman y la energía eléctrica o alguna

---

<sup>81</sup> Sawin, M. *Surrealistas en exilio y los comienzos de la Escuela de Nueva York*. 1999. P. 57

otra fuente invisible de energía que la pone en marcha. Todo ello está de algún modo sincronizado.

## **Alquimia**

Es verdadero, verdadero sin duda y cierto:

Lo de abajo se iguala a lo de arriba, y lo de arriba a lo de abajo, para consumación de los milagros del Uno.

Y lo mismo que todas las cosas vienen del Uno, por la meditación sobre el Uno, así todas las cosas han nacido de esa cosa única, por modificación.

Su padre es el sol, su madre la luna, el viento lo ha llevado en su vientre; la tierra es su nodriza.

Es el padre de todas las maravillas del mundo entero. Su fuerza es orbicular, cuando se ha transformado en tierra.

Separarás la tierra del fuego, lo sutil de lo grosero, suavemente y con gran entendimiento.

Asciende de la tierra al cielo y vuelve a descender a la tierra, recogiendo la fuerza de las cosas superiores e inferiores.

Tendrás toda la gloria del mundo, y las tinieblas se alejarán de ti.

Esta es la fuerza de las fuerzas, pues vencerá todo lo sutil y atravesará todo lo sólido.

Así se creó el mundo.

He aquí la fuente de las admirables transmutaciones y aplicaciones indicadas aquí.

Por eso me llaman Hermes Trimegisto, porque poseo las tres partes de la sabiduría universal.

Hermes Trimegisto, Tabula Smaragdina, siglos VI-VIII

## **Orígenes de la alquimia**

En las discusiones sobre los orígenes de la alquimia, los historiadores señalan primeramente a Egipto, China e India. La revisión más clarificadora es la de Stanton J. Linden

*The Alchemy Reader* (2003), en la cual el autor recopila las investigaciones de autores como John Read y Joseph Needham entre otros, para poder hacer una breve introducción a los orígenes de la alquimia, los textos antiguos más importantes y las influencias de esta desde Hermes Trimegisto hasta Isaac Newton. En la discusión sobre los intereses alquímicos del antiguo Egipto, John Read, por ejemplo, apunta a la existencia temprana de un alto desarrollo en las tradiciones artesanales que están relacionadas a ciertos conocimientos de la química como la metalurgia, la orfebrería (3000 a.C.), la fabricación de vidrio y el teñido. Para Read una evidencia lingüística es que la palabra “alquimia” (*alchemy* en inglés) debe tener orígenes egipcios: “Egipto, o *Khem*, la tierra de suelo oscuro, la ‘Tierra hebrea de Ham’, ha sido comúnmente denominada como la madre patria de la química; un ‘arte de la tierra oscura’ que se hizo conocida en el Islam como *al Khem*, y mediante el Islam al mundo occidental como *alchemy*”.<sup>82</sup> Otra señal que apuntaría al origen egipcio de la alquimia es la figura central de Hermes Trimegisto, mensajero alado de los dioses y conocedor del arte de curar, contraparte griega de Thoth, el dios egipcio de la magia y la escritura. Hermes, el Mercurio romano, tiene un rico y diverso rol en la teoría y práctica de la alquimia. Uno de los trabajos más importantes que se le atribuyen es la Tabla Esmeralda (*Tabula Smaragdina*), que veremos más adelante. Como resultado de estas conexiones y tradiciones ancestrales los intereses por la alquimia germinaron en la cultura greco-egipcia del período Alejandrino (siglos IV a. C.–VII d. C.).

En relación al origen de la alquimia en la antigua China, Joseph Needham comienza su explicación haciendo hincapié en tres de los principales énfasis de inspiración taoísta. En primer lugar, la búsqueda de plantas “macrobióticas” que, al ser especialmente preparadas, puedan extender la vida humana más allá de los límites normales de la edad adulta, incluso hasta la inmortalidad; en segundo lugar, el descubrimiento de procesos químicos y metalúrgicos para fabricar *imitación* de oro, a menudo con la intención de simular la “aurificación”; y por último, la búsqueda de un mineral no-orgánico, elixir y curativo. Needham asegura con esto que taoísmo, medicina y alquimia estaban íntimamente conectadas en la antigua China, no solo en la teoría, sino en la práctica. Una de las razones por las que la alquimia china ha sido considerada más antigua que ninguna otra es por uno de sus textos, el *Chou I Tshan Chhi* [Libro de la afinidad de los tres] datado en el año 142 d. C., y sin duda más antiguo que cualquier otro libro especializado encontrado hasta ahora.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Stanton J. L. *The Alchemy Reader. From Hermes Trimegistus to Isaac Newton*. Cambridge University Press. 2005. P.5

<sup>83</sup> *Idem*. P.6



Mientras la alquimia china comparte un número importante de características con la alquimia occidental, sus fundamentos en una teoría de los elementos, las correspondencias entre macrocosmos y microcosmos, sus propósitos aurificadores y aurificativos, y su insistencia en la pureza moral del practicante, hay también diferencias importantes. La teoría de los elementos en la que está basada incluye cinco elementos, en vez de los cuatro familiares en occidente: madera, fuego, tierra, metal y agua. Mediante una poderosa influencia del taoísmo<sup>84</sup>, una filosofía espiritual del siglo VI a. C. que se caracteriza por creer que existe una solidaridad absoluta entre el ser humano y la naturaleza, puesto que ambos concuerdan perfectamente y tienen un sustrato común. Las tendencias místicas de la alquimia china enfatizan en la perfección espiritual, el deseo de longevidad y la esperanza de la inmortalidad. Directamente relacionada está una característica final de la teoría alquímica china: su doctrina de los principios opuestos, el *Yin* y el *Yang* que se originan junto con el Tao: *Yin* es femenino, negativo, pesado y terroso; mientras *Yang* es masculino, positivo, ligero y ardiente. *Yang* entrega y *Yin* recibe. De su interacción, los dos contrarios llevarían a cabo el surgimiento de los cinco elementos que constituyen la materia del mundo. *Yang* está asociado al sol, *Yin* a la luna. En sus diferenciaciones sexuales y planetarias, como también en sus significados cualitativos, estos principios tendrían una contraparte cercana en la teoría de la alquimia occidental de Azufre-Mercurio.

Un vínculo importante entre la alquimia china y la que se practicaba en la antigua India, está sugerida por el hecho de que el término *Ayurveda* para la tradición médica hindú significa “ciencia de la longevidad”. El concepto de salud implicado en ello es holístico, incluyendo tanto el bienestar psicológico y espiritual, como el físico. También su enfoque está principalmente en la alquimia tántrica medieval. Comenta Linden que David Gordon White es quien actualmente ha investigado más detalladamente el perfil histórico de la alquimia india (*rasayana*, o “ciencia del rejuvenecimiento”) comprendiendo un período temprano (siglos II-XIII d. C.), en el cual la fabricación de oro era predominante; el período de la alquimia tántrica (siglos X-XIII), donde el énfasis estaba en la “producción del elixir de la inmortalidad con el cual alcanzar la meta de la inmortalidad del cuerpo, poderes sobre naturales y un estado de

---

<sup>84</sup> El taoísmo es una disciplina que nace de las enseñanzas del libro conocido como el *Tao Te Ching*, una compilación de fragmentos de la tradición oral que se extiende a los orígenes de la cultura en china. El taoísmo describe el cosmos como un todo en constante transformación, y el término para este proceso generativo ontológico es “Tao”, que significa “camino”, “vía” o “senda”. El *I Ching* también incorpora algunos de los fragmentos del *Tao Te Ching* al ser una filosofía que emergió incluso antes del lenguaje. Para mayor información ver: *El Camino del Tao* o *Tao Te Ching. The Nature of Reality*, de Alan Watts.

bienestar idéntico al del *dios supremo Siva*<sup>85</sup>; seguido de un período de énfasis iatroquímico (siglos XIV–XX), en el cual las formulaciones mercuriales y minerales son hasta la actualidad preparadas para uso médico. Así, los énfasis esotéricos y exotéricos vistos en las culturas de Egipto y China estaban presentes en la India también. De hecho, los intereses tempranos de la alquimia india parecen haber tenido intercambios con China y su tradición taoísta. De ahí habrían pasado a occidente a través de Egipto y Mesopotamia durante el período Alejandrino. Posteriormente, en el siglo XIV, algunos textos como la *Tabla Esmeralda* fueron traducidos por encargo de los Medicis. En el siglo XVI gracias a los grandes estudios de Paracelso (1493-1591), quien extrayendo el “mercurio filosófico” en la preparación de medicamentos despejó el camino futuro de la farmacia, la medicina y la química. En el siglo siguiente hay una importante consecuencia de esto, por ejemplo los escritos teosóficos de Jacob Bohme (1575-1624) que ejercieron gran influencia en el romanticismo (Blake, Novalis), en el idealismo alemán (Hegel, Schelling) y en la literatura moderna (Yeats, Joyce, Rimbaud, Brecht, Breton, Artaud). En este sentido, y como último gran traspaso de este conocimiento, conviene citar aquí los desvelos de Jung, que redujo la figura híbrida de la alquimia únicamente a su aspecto interno y que solo aceptaba la obra química exterior como una proyección de procesos psíquicos manifiestos. Su obra *Psicología y Alquimia*, junto al efecto acumulativo de eventos y situaciones, han hecho de la alquimia objeto de estudio multidisciplinario por excelencia.

## **De Hermes Trimegisto y la Hermética a los principios básicos de la alquimia y su proceso**

Daremos una breve pero indispensable atención a la figura de Hermes Trimegisto y la temprana colección de tratados que se le atribuyen bajo el nombre de ciencia Hermética. Su figura es producto de una síntesis cultural que implica la fusión de dos divinidades, Thoth de Egipto y Hermes de Grecia, que como hemos comentado anteriormente comparten características y poderes, entre ellas la tarea de conducir las almas de los difuntos. Sin embargo en el mundo greco-egipcio —y más tarde romano, de los primeros siglos de nuestra era— Hermes Trismegisto salió de este modelo mitológico familiar y asumió poderes que eran tanto mayor y más oscuros:

---

<sup>85</sup> *Idem.* P.7

(...) el nuevo sincrético Hermes como un poder cósmico, creador del cielo y la tierra y todo poderoso gobernante del mundo. Presidiendo el destino y la justicia, también es el señor de la noche y de la muerte y sus misteriosas secuelas ... Él sabe todo lo que se esconde bajo la bóveda celeste, y debajo de la tierra, es en consecuencia venerado como el remitente de los oráculos.<sup>86</sup>

Mucho se ha discutido si Hermes Trimegisto era dios o semidios, sin embargo, según aclara Linden en su texto, parece ser que este sería el nieto del Dios Hermes, que sin perder su aspecto “nativo” encarnaría una dimensión más humanizada asociada al lado griego de la cultura egipcia. Sería entonces este Hermes más joven quien tradujera los escritos de su abuelo al griego. Es común que estos escritos se encuentren clasificados en dos grupos: la hermética, técnica que consiste en escritos sobre magia, las propiedades ocultas de las piedras, astrología y medicina astrológica, y alquimia; y la hermética teórica, que incluye siete tratados que comprenden el *Corpus Hermeticum* y el *Asclepiu* (siglos I a. C.-d. C.) Esta está compuesta por una serie de axiomas que buscan revelar el secreto de la preparación de la *piedra filosofal* y los principios básicos de la alquimia. El hermetismo ganó nueva vida a finales del siglo XIX con los movimientos ocultistas como la teosofía y la *Orden Hermética de la Aurora Dorada* (1988).<sup>87</sup>

Posteriormente, la operación alquímica helenística, esencialmente adoptada por los alquimistas árabes y occidentales, se basó en suposiciones filosóficas griegas y procesos de redención. Los objetos materiales eran todos considerados la misma materia, diferenciados solamente por sus propiedades y su forma, color y peso. Para transmutar un metal en otro era necesario despojarlo de sus propiedades originales, reduciendo el objeto a su materia prima, para luego introducir las nuevas propiedades en forma de una *semilla* que crecería en la medida que se le aplicara humedad, calor y respiración. La operación estaba vinculada al proceso redentor del sufrimiento, la muerte y la resurrección, y el lenguaje que se utilizaba para expresarlo era altamente alegórico, reservado y oscuro. En la alquimia árabe y occidental el objeto de la operación alquímica era, como ya hemos mencionado, la creación de la *piedra filosofal*, cuyo toque transmutaría metales, curaría enfermedades y otorgaría la inmortalidad. La *piedra* sería el producto de un perfecto equilibrio de los opuestos azufre y mercurio, femenino y masculino, que era simbolizado con el matrimonio sagrado del rey y la reina, el andrógino, el león rojo y el águila blanca, entre otras imágenes.

---

<sup>86</sup> *Idem*. P.10

<sup>87</sup> Stanton J. L. *The Alchemy Reader. From Hermes Trimegistus to Isaac Newton*. Cambridge University Press. 2003. P.13

En cuanto al proceso alquímico, es más fácil describir algunos aspectos de la cosmovisión alquímica que nos sirvan para explicar la transmutación o porqué su existencia es plausible de acuerdo con estos asuntos, lo que significa intentar entender qué es lo que el alquimista creía que ocurría en su alambique. Muchos factores obvios, comenta Linden, nos indican las dificultades de comprender plenamente esta ciencia: lo remota de la cosmovisión alquímica para el conocimiento y la experiencia del lector moderno, nuestra poca familiaridad con los escritos alquímicos y sobre todo la deliberada oscuridad de estos trabajos.<sup>88</sup> Sin embargo, algunas líneas de guía pueden ayudarnos. Más allá de lo que ya hemos aclarado respecto a las teorías de la *prima materia*, los cuatro elementos y su inconvertibilidad, los alquimistas vislumbraban un universo que era sensible y estaba lleno de vida, reflejando la permeabilidad del espíritu de Dios en toda su inmensidad. En la *Tabla Esmeralda* Hermes declaró “Lo que es arriba es abajo, y lo que es abajo es arriba”, también a comienzos del siglo XVII, adaptando esta idea al cristianismo, afirmando una *Nueva luz de la alquimia* que “La naturaleza es una, verdadera, plana, perfecta, y completa en su propio ser, la creó Dios desde el comienzo, poniendo su espíritu en ella.”<sup>89</sup> Esta idea macrocósmica y microcósmica propone las bases de la astrología, la magia y también la alquimia. “Como el mago, el alquimista se ve a sí mismo como uno que, incluso operando bajo la cosmovisión tradicional, es capaz de alterar y manipular el curso normal de la naturaleza mediante un conocimiento y experiencias altamente especializadas. Él cree que puede acortar el proceso natural de la fabricación de oro en la tierra, volviendo metales básicos a la perfección mediante fórmulas secretas, así como el mago puede hacer posible sus hazañas con tan solo invocar espíritus y poderes ocultos.”<sup>90</sup> En ambos casos el arte iba decididamente a “mejorar” la naturaleza. La piedra filosofal, llámese medicina o “elixir”, fue el objetivo a través del cual el alquimista se esforzó para conseguir esa mejora, suponiendo que consiguiera el estado de la perfección del oro, curar un cuerpo humano de sus enfermedades y extendiendo su longevidad, o dando alivio espiritual y psicológico a la mente y el alma. También es vital en la fabricación de la piedra, el simbolismo de los colores, que se distinguen en las cuatro fases del proceso, particularmente la secuencia del negro (putrefacción), al blanco (un estado intermedio asociado a la plata) y al rojo (que simboliza la última etapa antes de la transmutación del oro).

---

<sup>88</sup> *Idem.*, P.15

<sup>89</sup> *Idem.* P.16

<sup>90</sup> *Ibid*

Teniendo esto en cuenta ya podríamos dar un paso a una comprensión de las doce operaciones que ocurren durante el proceso alquímico tales como: calcinación, disolución, separación, conjunción, putrefacción, coagulación, nutrición, sublimación, fermentación, exaltación, multiplicación y proyección. Jung comenta respecto de estas que debido a que cada una se presta para diversas interpretaciones, no tiene objeto estudiar con más detalle al respecto de estas variantes del procedimiento alquimista.

## Jung y los aspectos psicológicos de la alquimia

A lo largo de *Psicología y Alquimia* Jung observa, desde el principio de sus investigaciones, que la serie de “sueños” y “sueños en vigilia”, que estaba a punto de identificar con un simbolismo alquímico, acompañaban un proceso de integración psíquica que él denomina “individuación”. Éste constituye el ideal supremo de todo ser humano, el descubrimiento y posesión del Yo. Para él la alquimia con todos sus simbolismos y todas sus operaciones es una proyección de la materia de los arquetipos y procesos del inconsciente colectivo. Por dar algunos ejemplos, la *opus alchymicum* es el proceso de individuación

*el Elixir Vitae* representaría la obtención del Yo (expresado en un sentimiento de intemporalidad del inconsciente, eternidad e inmortalidad); el *anima mundi* correspondería al alma, a la materia, al sí mismo. A continuación expondremos principalmente lo que refiere a la naturaleza psíquica del alquimista que Jung describe en el capítulo *Las ideas de salvación en la alquimia*.

*Obscurum per obscurius, ignotum per ignotius* (“lo oscuro mediante lo oscuro, lo desconocido mediante lo desconocido”) es uno de los principios explicativos más importantes de la alquimia y nos ayuda a comprender el alto grado de oscuridad y complejidad del espíritu que la caracterizaba. Este se avenía mal con el espíritu de la Ilustración y en especial con la metodología científica de la química. Comenta Jung que es en este período, en tiempos de Jacob Bohme, cuando muchos alquimistas abandonaron sus investigaciones de laboratorio para dedicarse exclusivamente a la filosofía hermética.

Fue entonces cuando se estableció una separación entre químicos y herméticos. La química se convirtió en una de las ciencias naturales; pero la hermética perdió su base

empírica y se extravió en un campo de alegorías y especulaciones tan pomposas como carentes de contenido. Pero también este tiempo había sido aquel en que el espíritu de los alquimistas luchaba realmente todavía con los problemas de la materia, cuando la consciencia investigadora se enfrentaba con el espacio oculto de lo desconocido y creía ver imágenes y leyes, que sin embargo, no procedían de la materia sino del alma.<sup>91</sup>

Es en estas ideas recién planteadas donde para Jung radicaría la naturaleza psíquica de la materia, y con ello, de la experiencia del alquimista. Para él todo lo desconocido, lo vacío, se consume por medio de la proyección psicológica:

Lo que ve (el alquimista) y cree reconocer en la materia, son, ante todo, sus propias circunstancias inconscientes que él proyecta en ella; es decir, salen a su encuentro, procedentes de la materia, estas cualidades y posibilidades de significación inherentes en apariencia, de cuya naturaleza psíquica no tiene consciencia alguna.<sup>92</sup>

Esto es aplicable para Jung solamente en la alquimia clásica, en la que la experiencia de las ciencias naturales y la filosofía mística estaban presentes sin diferenciación. Fue a finales del siglo XVI cuando se separó lo físico de lo místico, haciendo nacer una literatura más fantástica, cuyos autores hablaban de la naturaleza anímica de los procesos de transmutación alquimista. Como hemos visto, una de las metas perseguidas por el alquimista era la de conseguir la *piedra filosofal*. Sin embargo, ha quedado demostrado que sus esfuerzos nunca llegaron a ver la luz en ese aspecto. Al respecto Jung se pregunta:

¿qué indujo a los viejos alquimistas a seguir trabajando (...) cuando toda su empresa no dejaba ver ni un resquicio de esperanzas?. La obra alquímica se refiere, en su mayor parte, no sólo a experimentos químicos únicamente, sino también a algo como procesos psíquicos, que son expresados mediante un lenguaje pseudoquímico. (...) si el alquimista, como es manifiesto, utiliza el proceso químico de forma únicamente simbólica, ¿para qué, entonces, su trabajo con retortas y crisoles? Y si como afirma una y otra vez, describe procesos químicos, ¿porqué los desfigura mediante símbolos mitológicos hasta hacerlos irreconocibles?.<sup>93</sup>

---

<sup>91</sup> Jung. *Op. cit.* P.140-141

<sup>92</sup> *Idem.* P.141

<sup>93</sup> *Idem.* P.148

Los desvelos de Jung por estos asuntos apuntan a demostrar la “gran desconocida” que era la materia para el alquimista. Éste la conocía sólo en parte, y al tratar de investigarla proyectaba el inconciente en la oscuridad de la materia con objeto de iluminarla. Para explicar el misterio de la materia, proyectaba otro misterio, a saber, su fondo anímico desconocido en lo que pretendía explicar en un antiguo dicho *Obscurum per obscurius, ignotum per ignotius*. Esta tesis de Jung descansa en que la proyección no ocurriría de manera intencionada, sino que involuntariamente, de modo tal que el alquimista no era “conciente” de ello. Así:

(...) en la oscuridad de lo exterior, encuentro, sin reconocerlo como tal, mi propio interior anímico (...) por ello me inclino a pensar que la verdadera raíz de la alquimia se ha de buscar menos en las ideas filosóficas y más en las proyecciones y vivencias del investigador. Expreso con esto la opinión de que el alquimista tenía ciertas vivencias psíquicas durante la realización del experimento químico; las que sin embargo, le parecían un comportamiento especial del proceso químico.<sup>94</sup>

Cuando Jung utiliza la palabra “proyección”, apunta a una especie de proceso místico de cual el alquimista no tiene conciencia, o diríamos en términos de Gebser, accede a una “nueva” *estructura de conciencia*.

El alquimista vivía su proyección como propiedad de la materia, y lo que vivía en realidad era su inconsciente (...) repetía así la historia del conocimiento natural. Como se sabe, la ciencia comenzó con los astros, en los que la Humanidad descubrió sus dominantes del inconsciente, los llamados ‘dioses’; como asimismo las raras cualidades psicológicas del Zodiaco: toda una caracterología proyectada. La astrología es una experiencia primitiva semejante a la alquimia. Tales proyecciones se repiten por doquier cuando el ser humano intenta investigar una oscuridad vacía y la llena involuntariamente con figuras animadas.<sup>95</sup>

Concluye Jung retomando sus ideas sobre el alma humana, la que señala, a diferencia del conciente, no se ha modificado en el transcurso de muchos siglos. La época contemporánea se nos presenta entonces como episodios de un drama comenzado en la prehistoria y que, atravesando todos los siglos, tiende a alcanzar un futuro lejano. Este drama, asegura Jung, “es

---

<sup>94</sup> *Ibid.*

<sup>95</sup> *Idem.* pp.149-150

una *aurora consurgens*, la *adquisición paulatina del consciente por la humanidad*.”<sup>96</sup> Es interesante cómo la metáfora alquímica es trasladada al presente mediante la idea de la aurora, como algo nuevo que está surgiendo en el ser humano, ya que traspone la idea de lo humano en relación a una metáfora de la naturaleza, sugiriendo una vuelta a la concepción del alma como un ente unificador. Sin embargo Jung trae a Fausto y a Nietzsche a discusión cuando plantea que el pecado de Fausto fue la identificación entre lo que se transforma y lo transformado. El exceso de Nietzsche consistió en la identificación con el superhombre Zarathustra, la parte de la persona que llega a la conciencia. Por tanto, si los antiguos alquimistas atribuyeron su secreto a la materia, y tanto Fausto como Zarathustra no nos animan en modo alguno a incorporarnos esta materia, no nos queda otro remedio posiblemente que rechazar la arrogante exigencia del consciente, en el sentido de ser él mismo el alma, y reconocer al alma una realidad que no podemos comprender con los medios que dispone hoy nuestro pensamiento. No considero, plantea Jung, un ser humano obtuso al que confiesa su ignorancia, sino al que tiene una conciencia lo bastante desarrollada como para no darse cuenta de que es un ignorante. Posiblemente sea más bien la *experiencia vivida* la que conduzca a las cercanías de la comprensión.

## *I Ching*

El porvenir es tan irrevocable  
Como el rígido ayer. No hay una cosa  
Que no sea una letra silenciosa  
De la eterna escritura indescifrable  
Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja  
De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida  
Es la senda de la futura recogida.  
El rigor ha tejido la madeja.  
No te arredres. La ergástula es oscura,  
La firme trama es de incesante hierro,  
Pero en algún recodo de tu encierro  
Puede haber una luz, una hendidura.  
El camino es fatal como la flecha.  
Pero en las grietas está Dios, que acecha.

Jorge Luis Borges. Para una versión del “*I King*”

---

<sup>96</sup> *Idem*. P.275



## Breve introducción al *I Ching*

El *I Ching*<sup>97</sup> o *Libro de las Mutaciones* data de un tiempo desconocido y se cree, como dicen la mayoría de sus prólogos, que es el libro más antiguo que la humanidad haya conservado. En la literatura china se indican cuatro santos como autores del libro, quienes serían los creadores del sistema de grafismos mediante los cuales se utiliza y que conforman los 64 hexagramas que lo componen. Este es al mismo tiempo un libro oracular y una herramienta de sabiduría para el conocimiento interior. El *I Ching* amalgama la sabiduría taoísta con los principios de la moral confuciana y se presenta, para la tradición china, como un tratado de ética. Es, en efecto, un cruzamiento de ciencia y ética, de ciencia y religión. Este legado de la antigüedad china posee un gran contenido poético, lo que pone de manifiesto la dificultad de su traducción. Es abstracto, pues se refiere fundamentalmente a la trama del mundo humano, a la vida de los seres y todas sus circunstancias. No ha de extrañarnos, por eso, que los primeros traductores de este libro a lenguas occidentales fueran religiosos cristianos, católicos o protestantes, y que sus versiones hayan cundido en occidente principalmente en un ámbito filosófico-matemático o filosófico-científico. Fue sólo a comienzos del siglo XX cuando una traducción realmente fiel a los significados del *I Ching* llegó a occidente de las manos del sinólogo alemán Richard Wilhelm (1873-1930). Tras largo tiempo de vivir en China y obtener las enseñanzas de su maestro Lao Nai Süan, ambos trabajaron intensamente en transmitir de manera adecuada el rico contenido de este oráculo a nuestra cultura.

En su presentación a la edición de 1977, la primera traducción al español desde la publicación original en alemán de Wilhelm en 1923, D. J. Vogelmann comenta cómo el clima de desconcierto espiritual que había caracterizado las últimas décadas del siglo XX dio lugar a una asombrosa divulgación del *I Ching*, aunque no tanto a su lectura como a su uso. La abundancia de buenas y no tan buenas versiones del libro surgidas en esos años se debió, en gran parte, al gran auge de las filosofías orientales y la búsqueda de una vida espiritual más plena. Lamentablemente, asegura Vogelmann, aquellos buscadores de los años setentas obtenían respuestas de los agentes exteriores, cuando en la esencia de este libro las respuestas se han de encontrar en uno mismo:

---

<sup>97</sup> Tal como en la versión del *I Ching* que utilizaremos para la presente investigación, adoptamos la fonetización *I Ching* entre otras como *I King*, *Yi King*, *Yi Ching* por ser la más difundida en Occidente. (Ha de pronunciarse *Yi Ching* como se pronunciaba en inglés la *y* en *you*).

Como libro sapiencial ha de tenerse en cuenta que el *I Ching* es fuente de una irreversible sabiduría de la vida que consiste fundamentalmente en lograr la armonía del individuo con el cambiante fluir de las corrientes universales; en adaptarse –activa o pasivamente según lo dice el tiempo dado- a los cambios, las mutaciones del acontecer. (...) Gracias a su total abstracción, puede verse en él una síntesis enciclopédica de la realidad, desde los más diversos ángulos; puede interpretarse como una cosmogonía, como una representación de la trama evidente del mundo, o más allá de esta, como una representación de su trama secreta.<sup>98</sup>

Para tener una imagen clara de la cosmovisión bajo la cual se creó el sistema de interrelaciones que constituyen el *I Ching* y de las circunstancias en las que es recibido por la cultura occidental, habría que tener en cuenta que la concepción histórica occidental asocia la vida del género humano a la idea de progreso, tanto en términos materiales como espirituales. En cambio para los taoístas no existe algo así como el progreso material. El Tao significa el camino de la vida y cada ser humano tiene el suyo, la idea de progreso material puede acabar conduciendo al ser humano a una lucha competitiva por la vida y dejándolo caer en un profundo sentimiento de inseguridad, perdiendo así su Tao. El oráculo se presenta entonces como una ayuda o guía. Este, al ser consultado, se pone en contacto con el Tao de las leyes universales y le señala al ser humano su propio camino:

En cuanto a la relación pregunta-respuesta se podría decir que las preguntas implican una indagación oracular, que en verdad las dirige uno a sí mismo y en uno mismo está la respuesta. (...) Sucede casi invariablemente uno se encuentra trabado ante sí mismo y sólo es capaz de oír su propia respuesta cuando llega desde afuera. Por eso, psicólogos como Jung en primer término, intuyeron atinadamente que un sistema oracular como el que nos ofrece el *I Ching* puede considerarse un instrumento valioso para la exploración del inconsciente.<sup>99</sup>

Si bien más adelante analizaremos en profundidad la relación de Jung con el *I Ching*, es de importancia señalar que son muchos los sabios que han demostrado mediante su

---

<sup>98</sup> Wilhelm, R. y Vogelmann, D.J. (trad). *I Ching. Libro de las mutaciones*. Trigésimo quinta edición Ed. Sudamericana. 2014. pp.11-12

<sup>99</sup> *Idem*. P.15

experiencia, como Jiddu Krishnamurti, que en la mayoría de los casos un eventual consejo ni siquiera es realmente comprendido por quien lo requiere, ya que la respuesta reside en uno mismo y depende de la propia disposición al problema. Establecemos una conexión con el *I Ching* como establecemos también un vínculo de conocimiento con nuestra propia conciencia, con la luz y la oscuridad en el origen de la existencia.

Recientemente una de las interpretaciones más lúcidas en relación al *I Ching* desde el pensamiento contemporáneo ha sido realizada por el poeta americano David Hinton. En su introducción al libro comienza ofreciendo una descripción del origen del mundo como un “vacío primario dividido en cielo y tierra” desde donde emergieron dos dragones que encarnan hasta hoy en China la increíble fuerza del cambio. Estos dragones habrían dado origen a la humanidad y habría sido uno de ellos quien habría creado los hexagramas que componen el *I Ching*. Comenzando por número 1 “el cielo”, compuesto por seis trazos continuos masculinos Yang, y el número 2 “la tierra”, compuesto por seis trazos cortados femeninos Yin, y representando todos los fenómenos en este proceso de cambios sin fin entre Yin y Yang en los sesenta y cuatro hexagramas resultantes de todas las combinaciones posibles donde cielo y tierra son el origen de toda creación. Dice Hinton:

El lenguaje es como representamos el cambio, la realidad en su proceso dinámico de transformación. Emerge del cambio. Los hexagramas son la primera etapa en ese nacimiento del lenguaje originado en el cambio, ese pliegue del Cosmos alrededor sobre sí mismo para nombrarse y describirse a sí mismo. Son la forma mas antigua de lenguaje en este sentido. Parte lenguaje de dragón, parte humano, (los hexagramas) representan el movimiento del cambio en un nivel aun más fundamental de lo que nuestro lenguaje es capaz.<sup>100</sup>

Asegura Hinton que *I Ching* estaba originalmente compuesto solo por sus hexagramas y que fue luego que estos fueron nombrados, dando lugar a interpretaciones evocadoras para cada uno de ellos, luego se fueron describiendo cada una de las líneas que los configuran y también los trigramas, la mitad superior e inferior de cada hexagrama. Para entonces el libro estaba escrito en rima, como un poema, para posteriormente, en el tiempo de Confucio, transformarse en un libro moral sobre el

---

<sup>100</sup> Hinton, DAVID. *I Ching The Book of Changes*. Farrar, Straus and Giroux. Nueva York. 2015. P. VII. Cita Original “Language is how we represent change, reality in its dynamic process of transformation. And it grows out of change. Hexagrams are the first stage in that emergence of language from change, that folding of the Cosmos around onto itself to name and describe itself. They are the most ancient form of language in this sense. Part dragon language, part human, they represent the movement of change at a more fundamental level than our languages can.”

comportamiento ético y político de los hombres, adoptando fines prácticos. Afortunadamente, gracias a que no es posible pensar en el cielo y la tierra de manera abstracta, ya que forman parte de la realidad física en la que vivimos, es que el proceso de adivinación del *I Ching* puede seguir su rumbo en relación a las transformaciones que cielo y tierra viven diariamente: la luz del sol, la lluvia, la nieve, el aire, el fuego, etc. Y así, ya que todos los cambios están interrelacionados, ofrecer en su misterio un consejo respecto como proseguir por el camino recto.

## Prólogo al *I Ching* por C. G. Jung

Para la reedición en alemán de 1949, pasados algunos años de la desaparición de R. Wilhelm, C.G. Jung se embarcó en la audaz tarea de escribir un prólogo en memoria a las importantes enseñanzas que había recibido de su querido amigo y con la intención de compartir el testimonio de su experiencia personal con este libro. Jung señala:

(...) si el significado del *Libro de las Mutaciones* fuese fácil de aprehender, la obra no requeriría ningún prólogo. Pero sin lugar a dudas no es este el caso, ya que hay tantas cosas que se presentan oscuras en torno a él, que los estudiosos occidentales tendieron a desecharlo, considerándolo un conjunto de ‘fórmulas mágicas’ o bien demasiado abstrusas como para ser inteligibles, o bien carentes de todo valor<sup>101</sup>.

A fin de entender la manera en que el *I Ching* opera, Jung apunta a la necesidad de dejar de lado ciertos prejuicios de la mente occidental.

Si dejáramos las cosas a merced de la naturaleza veríamos un cuadro muy diferente: cada proceso se ve interferido en forma parcial o total por el azar, hasta el punto que, en circunstancias naturales, una secuencia de hechos que se ajuste de manera absoluta a las leyes específicas constituye casi una excepción.

Lo que quiere decir con ideas como azar es que, tal como opera el *I Ching*, éste parece preocuparse exclusivamente por el aspecto casual de los acontecimientos, donde la casualidad o coincidencia es el interés principal, y la causalidad no es tomada en cuenta.

---

<sup>101</sup> Wilhelm, R. y Vogelmann, D.J. (trad). *Op. cit.* P.22

Mientras nuestra mente occidental tiende a separar los fenómenos externos de los internos, la oriental lo abarca todo, porque todos los ingredientes componen el momento observado.

Ocurre así que cuando se arrojan las tres monedas (...) estos pormenores casuales entran en representación del momento de la observación (...) En otras palabras, quien quiera haya inventado el *I Ching*, estaba convencido de que el hexagrama obtenido en un momento determinado coincidía con éste en su índole cualitativa, no menos que en la temporal. (...) Este supuesto implica cierto curioso principio al que he denominado sincronicidad.<sup>102</sup>

Este principio, muy importante para la psicología jungiana, sería diametralmente opuesto al de causalidad, en cuanto a que considera que la coincidencia de los hechos en el espacio y tiempo significa más que un mero azar, vale decir, una interdependencia de hechos objetivos, tanto entre sí como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador.

Los descubrimientos de la física cuántica que dicen que “la consciencia afecta la medición de un fenómeno” o que “el observador afecta lo observado” están muy cercanos a las ideas que Jung defendió en su momento<sup>103</sup>.

La mentalidad china contempla el cosmos de un modo comparable al físico moderno, quien no puede negar que su modelo del mundo es una estructura decididamente psicofísica. El hecho microfísico incluye al observador exactamente como la realidad subyace del *I Ching* comprende condiciones subjetivas, es decir psíquicas, de la totalidad de la situación del momento.<sup>104</sup>

Mediante sesenta y cuatro hexagramas el *I Ching* puede determinar sesenta y cuatro situaciones diferentes y, por otra parte, comunes. Estas se obtienen de manera “causal” al

---

<sup>102</sup> *Idem*. P.25

<sup>103</sup> <http://www.deanradin.com/papers/Physics%20Essays%20Radin%20final.pdf> (Consultado el 5 de abril de 2015.)

<sup>104</sup> *Idem*. P. 25

formular una pregunta y lanzar las monedas<sup>105</sup>. Cada moneda tiene un valor asignado: su cara 2 y su sello 3. Cada lanzamiento de las tres monedas dará como resultado de la suma de las tres un número entre 6 y 9. Los resultados numéricos de cada uno de un total de seis lanzamientos se escribirán desde abajo hacia arriba representados por una línea *continua* si el número es impar 7 o 9, y *discontinua* si es par 6 u 8. Esto dará origen a un hexagrama. La situación resultante equivaldría, “casualmente” a la versión fiel del estado psíquico del observador o consultor.

### La mutación según el *I Ching*

El fundamento principal del *I Ching* comienza por la presencia de la mutación como principio configurador de la creación. Se distinguen en este libro tres tipos de mudanza: la no mutación, la permutación y la transmutación. La no mutación es como el trasfondo sobre el cual se hace posible toda mutación, sin excepciones. Para todo cambio ha de existir un punto de comparación al cual este cambio esté referido pues, de otro modo, no es posible que rijan una orden determinada. Si no, todo se disolvería en caótico movimiento. El universo, según los principios mutables del *I Ching*, es un cosmos, no un caos, compuesto de elementos materiales e inmatrimales que existen en perfecta unión y dualidad. Así, al utilizar el *Libro de las Mutaciones*, el problema consiste en elegir el propio punto de referencia de tal modo que coincida enteramente con el punto de referencia del acontecer cósmico universal. Sólo entonces nuestro mundo, creado por nuestra decisión, escapará al destino de estrellarse contra las estructuras referenciales con las que entonces entraría en conflicto. Desde el punto de vista de la concepción del *Libro de las Mutaciones*, no existe nada sencillamente quieto. La quietud es, al contrario, tan solo un estado de transición del movimiento. Es, por así decirlo, movimiento latente. Ese movimiento invisible se torna a veces visible en la concreción de la vida y las acciones que realizamos en nuestra vida constantemente.

El segundo tipo de mudanza es la permutación, que se define como un movimiento cíclico de fenómenos en el cual cada uno de estos releva al otro, para finalmente desembocar

---

<sup>105</sup> David Hinton señala una alternativa mucho más compleja que las monedas, pero al parecer mucho más acrtiva a la que llama *The Shaman-Flower method* que corresponde a los tallos de la planta llamada en occidente Milenrama. Este método fue utilizado antes de la aparición de las monedas, pero requiere una operación matemática más compleja en la cual el manojo de tallos debe ser dividido en diferentes grupos correspondientes a números que dan origen a cada línea del hexagrama.

de nuevo en el primero. Los ejemplos para estos conceptos cerrados en sí mismos son el transcurso del día, el curso del año y aquellos fenómenos que, durante estos ciclos, se presentan en el mundo orgánico. La permutación es el cambio que tiene lugar en el mundo orgánico. El tercer principio sería la transmutación, que implica el continuo cambio de fenómenos promovido por la casualidad. Según las concepciones occidentales, la transmutación sería campo donde ejerce su derecho la casualidad mecánica. Para el *Libro de las Mutaciones*, la transmutación es una secuencia generacional, algo que, por tanto, sigue siendo un hecho orgánico. Uno de los ejemplos de esto es “Lo Creativo”, el principio del fenómeno de la vida, encarnado en el sexo masculino, y “Lo Receptivo”, en cuanto a principio del fenómeno, en el sexo femenino. Lo creativo produce gérmenes invisibles de todo devenir. Estos gérmenes son al comienzo puramente espirituales, por eso frente a ellos no cabe ninguna acción, ningún tratamiento. Frente a ellos es el conocimiento, la comprensión, lo que obra en forma creativa. Mientras lo creativo actúa en lo invisible y su campo es el espíritu, el tiempo, lo receptivo, actúa en la materia distribuida en el espacio y consume las cosas hechas, espaciales. Se retrotrae aquí el proceso de engendramiento y nacimiento hasta sus últimas profundidades metafísicas.

<sup>106</sup> Lo creativo está simbolizado por el cielo y lo receptivo por la tierra como estructuras base de la naturaleza y la vida.

### **Comentario al *I Ching* por Richard Wilhelm**

Richard Wilhelm es sin duda el autor occidental que mejor y más detalladamente comprendió las profundidades que la sabiduría china ha legado a la humanidad a través del *I Ching*. Dice Jung en sus *Recuerdos* que Wilhelm tuvo la rara suerte de conocer en China a uno de los sabios de la vieja escuela, expulsados del continente por la revolución. Un viejo maestro llamado Lau Nai Sün le inició en el conocimiento de la filosofía del yoga y la psicología del *I Ching*. Wilhelm introdujo esta notable obra en occidente de un modo vivo y plástico. Junto a la claridad y comprensión de su actitud espiritual occidental, muestra en el comentario y traducción del *I Ching*, una adaptación al pensamiento chino que no tiene parangón. Para Wilhelm, como para Jung, el encuentro con el *Libro de las Mutaciones* abrió completamente los límites de la sabiduría universal y de sus propias experiencias en el mundo. En la introducción

---

<sup>106</sup> *Idem.* P.373

a su traducción original Wilhelm hace una brillante descripción de la sabiduría oriental y de la mala comprensión que durante mucho tiempo esta tuvo por los occidentales.

Wilhem cuenta que toda la vida china, hasta lo que tiene de más cotidiano, está embebida de sus influencias. Desde las dinastías Tsin y Han logró imponerse en cada vez mayor medida una filosofía natural, concebida en fórmulas, que abarca mediante un sistema de símbolos numéricos todo el universo de lo pensable, comprimiendo en formas rígidas, cada vez más, toda la cosmovisión del mundo de la China mediante la combinación de una doctrina *Ying-Yang* de cuño dualista rigurosamente elaborada, con las teorías de los cinco estados de mutación extraída del *Libro de los Documentos*. Sin embargo la filosofía china se ha visto medrada por la superficialidad de la vida moderna y en especial por el desapego a nuestras raíces y origen:

Y así sucedió que especulaciones cabalistas cada vez más extravagantes envolvieron el *Libro de las Mutaciones* como en una nube de misterio; apresando todo lo pasado y lo venidero con la red de su esquema numérico, gestaron para el *I Ching* una fama de libro de profundidades incomprensibles, también las causas por lo que se aniquilaron los gérmenes de una libre ciencia natural china, tales como indiscutiblemente existían en tiempos de Mo Ti y de sus discípulos, haciendo lugar a una tradición yerma, exenta de influjo de toda experiencia, de escritores y lectores de libros que durante tanto tiempo dio China, ante los ojos occidentales, la apariencia de una desesperanzada congelación.<sup>107</sup>

En la actualidad, a más de noventa años de la traducción del *I Ching* a Occidente, su sabiduría me lleva a pensar en los mitos de origen y ancestros del continente americano, en especial en la sabiduría de los pueblos precolombinos que aun sigue inexplorada y desconocida, acusando la urgente deuda que tenemos que saldar con ellos en el presente. Es una realidad que entre las sabidurías ancestrales, la china ocupa un lugar importante respecto de sus influencias ejercidas sobre la sociedad occidental, a diferencia de la pequeña influencia que la cosmovisión precolombina ha tenido en las sociedades conformadas más allá de su territorio. Como muchas de las filosofías venidas de Oriente, como el Tao y el Budismo, el *I Ching* entró con fuerza en Europa y America no sin ser sujeto de transformaciones y nuevas interpretaciones. Cuenta Wilhelm que el propio libro sufrió sus transformaciones a lo largo de

---

<sup>107</sup> *Idem*. P.61



los siglos, producto de las necesidades de los seres humanos de obtener mayor información de este.

Wilhelm hace un importante aporte para la comprensión del concepto de *mutación* que prima en el libro. El *I Ching* tiene la característica de que cada uno de sus hexagramas puede ser leído desde diferentes puntos de vista, teniendo siempre un significado profundo y coherente. Los ocho signos que pueden componer cada hexagrama fueron concebidos como imágenes de lo que sucedía en el cielo y sobre la tierra, como imágenes de la naturaleza. Reina en él, como en el universo, el concepto de perpetua transición de un signo hacia otro, a la par de perpetua transición recíproca de los fenómenos entre sí que tienen lugar en el mundo natural como el viento, el trueno, el sol, etc. Aquí se nos presenta pues la idea fundamental decisiva de las mutaciones. Los ocho signos son símbolos de transición, imágenes que permanentemente se transforman, como los elementos de la naturaleza que mutan de un estado a otro, por ejemplo el nacimiento, la reproducción y la muerte. La manera de operar del *I Ching* no está puesta en una idea fija de las cosas, sino en los movimientos cambiantes de las cosas. De este modo, los ocho signos no constituyen reproducciones o representaciones de las cosas que ocurren en la vida, sino sus tendencias de movilidad.<sup>108</sup> Si tomamos un *I Ching* observaremos diferentes disposiciones de los ocho símbolos con sus respectivas expresiones. Estas representan ciertos procesos de la naturaleza correspondientes a su esencia. De todas las combinaciones posibles de estos ocho signos se obtienen los sesenta y cuatro hexagramas, los cuales son susceptibles de mutación de acuerdo al número (de la suma de las monedas) que le ha dado origen (6 y 9 son cifras mutables, 7 y 8 son estables). Según cuenta Wilhelm, una vez más el ser humano se vio en la necesidad de dotar al libro de aún más sabiduría, asignando a cada uno de los hexagramas claros consejos para una correcta interpretación de los signos y trazos, hasta entonces mudos. Contribuyeron con las escrituras de cada hexagrama —que son las que han llegado hasta nuestros tiempos— el sabio Lao Tse y Kung Tse.

Sus signos y sus trazos reproducían en sus movimientos y mutaciones, los movimientos y las mutaciones del macrocosmos. Mediante el uso de las monedas podía obtenerse el punto desde el cual resultaba posible una visión de conjunto, las palabras informaban acerca de lo que había que hacer para estar en concordancia con el tiempo o situación presente. No todo el mundo tiene la misma capacidad de consultar el oráculo. Se requiere para ello un estado de

---

<sup>108</sup> *Idem.* P.62

ánimo claro y tranquilo, receptivo frente a los influjos cósmicos ocultos en las monedas o los tallos de milenrama.

### **El *I Ching* según David Hinton y su relación con el Tao Te Ching.**

David Hinton es hoy uno de los traductores en lengua inglesa más destacados de la tradición china a Occidente, su traducción del *Tao Te Ching* como de grandes autores de poesía china, ha dado pie a una comprensión profunda y reveladora de los misterios del *I Ching*. Para los lectores en español la versión de R. Wilhem representó a lo largo del siglo XX una las más clarificadoras y apegadas al espíritu de Oriente, sin embargo la versión de Hinton propone pensar el *Libro de las Mutaciones* desde una realidad mucho más poética y cercana al presente.

Como vimos en la introducción a este capítulo, Hinton nos lleva al mito de origen del libro con la historia de dos dragones llamados Lady She Voice (hembra) y Root-Breathe (macho) a los que incluye en la narración de cada uno de los hexagramas como fuerzas de origen de nuestra propia humanidad. Dice: “Descendemos de los dragones, tenemos corazones de dragón bombeando sangre de dragón, mentes de dragón teniendo pensamientos de dragón.”<sup>109</sup> Según su interpretación nuestra parte dragón sería la que nos mantiene unidos a la naturaleza y a los procesos orgánicos involucrados en ella y sus interminables transformaciones. Los hexagramas fueron hechos de seis líneas, cada una podía ser tanto una línea sólida Yang (masculina) o una línea dividida Yin (femenina) representando los dos principios cósmicos de cuya interacción dinámica se produce el proceso de cambio. Cada línea en constante transformación, Yin transformándose en Yang y viceversa. Como los dragones y el Cosmos, las líneas del hexagrama están en constante transformación. El *Libro de las mutaciones*, cuenta Hinton, y el cambio en sí mismo emergen junto al comienzo de todas las cosas, y los primeros dos hexagramas, Cielo y Tierra, son el retorno a ese comienzo. Ambos expresan todos los fenómenos del pasado el presente y el futuro. Utilizando los hexagramas, Root-Breathe nuestro primer ancestro, habría enseñado a los hombres sobre el arco y la flecha, el arado y la pesca, el transporte y la construcción, y finalmente: la escritura. Sin embargo más tarde la tierra fue cubierta por inundaciones.

---

<sup>109</sup> Hinton, D. *I Ching The Book of Changes*. Farrar, Straus and Giroux. Nueva York. 2015. P. vii

“Tal vez ocurrió porque se inventó la escritura. O tal vez porque habíamos crecido muy alejados de nuestros ancestros dragones. Nadie lo sabe. Pero de algún modo, luego de que las aguas de las inundaciones se evaporaran, los emperadores legendarios ya no estuvieron mas y perdimos nuestra habilidad de descifrar el lenguaje primitivo de los hexagramas.”<sup>110</sup>

Este mito de origen del *I Ching* coincide con las historias bíblicas del génesis de Noha y Noe y la inundación de la tierra, así como con los mitos de origen del pueblo Mapuche en sudamerica de Tren Tren y Kai Kai Vilu<sup>111</sup>, y seguramente con muchos otros mitos de pueblos primitivos. En ellos este episodio simboliza un cambio en la historia de los seres humanos, posiblemente un cambio de conciencia, un distanciamiento y mutación de la fuente de la creación. Continúa Hinton diciendo que alrededor del año 1000 a.C. el emperador Wen le dio a los hexagramas nombres y compuso las sentencias iniciales justo a continuación del título. Se cree que su hijo fue quien escribió las interpretaciones de cada una de las líneas, y que los otros textos fueron añadidos quinientos años mas tarde por Confucio quien reemplazó el sistema teocrático de la dinastía Shang por una filosofía política laica. Este gran cambio implicó la llegada de un dios del cielo de otro mundo, Shang Ti, convirtiéndolo en un fenómeno totalmente empírico. Una vez que este nuevo dios encarnó el proceso cosmológico del cambio, el proceso adivinatorio del *I Ching* también se transformó, en lugar de adivinar el futuro, se transformó en una apelación a las deidades que controlan el destino. De tal modo, si somos capaces de discernir donde estamos exactamente, seremos capaces de saber cómo actuar. Dice Hinton:

En el período Shang las personas no se experimentaban a sí mismas como sustancialmente diferentes de los espíritus, para el reino humano era simplemente una extensión del reino del espíritu. En esto, el sistema Shang no era muy diferente de la concepción judeocristiana occidental. Sin embargo, el *I Ching* supone una experiencia mucho más primaria, una que al parecer sobrevivió fuera de la mitología de poder en la que se apoya Shang. En esta experiencia somos completamente terrenales, una parte integral del desarrollo del cambio.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> *Idem.* P. viii

<sup>111</sup> Para más información sobre el mito de origen del pueblo mapuche ver: <http://www.fuegoancestral.com/p/el-mito-de-la-creacion-mapuche.html>

<sup>112</sup> *Idem.* P. x. Cita Original “In the Shang, people did not experience themselves as substantially different from spirits, for the human realm was simply an extension of the spirit realm. In this, the Shang system was hardly different from the Judeo-

La suposición del *I Ching* de que uno puede actuar para influenciar su destino, también refleja esta transformación. En vez de obedecer al poder político e implorar a los espíritus moldear el destino de una forma positiva, la pregunta de la sabiduría y su empoderamiento surgen proponiendo: “actúa sabiamente y cosas buenas ocurrirán, actúa imprudentemente y cosas malas ocurrirán.” De aquí que el *I Ching* sea considerado hoy no tanto un texto adivinatorio, como un texto de sabiduría. Visto de este modo los hexagramas más que señalarnos nuestra fortuna de forma precisa, nos describen la variedad de caminos o fuerzas posibles que guían el cambio presente. El *I Ching* se puede entender así como un libro proto-taoísta que de una forma rudimentaria y fragmentada describe la imagen fundamental del Cosmos luego desarrollada en el *Tao Te Ching*. El Tao describe las formas más fundamentales de la “senda” o “camino” como el “retorno”, que significa el movimiento perpetuo que ocurre a lo largo del camino. En el *I Ching* el retorno es un hexagrama esencial ubicado en puesto número 24 que dice: “En el retorno mismo, puedes ver el corazón-mente de todo cielo y tierra.”<sup>113</sup> Esta cosmología del retorno y el camino nos lleva según Hinton a una experiencia primitiva del tiempo. En ella, en vez de una progresión lineal como en la tradición occidental que asume un tipo de río metafísico corriendo hacia el pasado, el tiempo abarca un presente generativo, un florecimiento sucesivo que incluye todo lo que pensamos sea pasado o futuro.

El objetivo del sabio taoísta es vivir como una parte integral del Cosmos, en el despliegue interminable del cambio. Este es un gran desafío hoy en día en que vivimos nuestras vidas y experiencias rutinarias muy desapegadas del Cosmos, y cuyo proceso parece quedar fuera del mundo mental (espiritual). Un ejemplo claro es que nuestro lenguaje y percepción están siempre dirigidos a algo “allí fuera”. El *I Ching*, como el Tao opera también desde la suposición de que somos parte integral del Cosmos. Hinton pone en relación la práctica del Tao con la del Budismo Ch’an señalando que ambas nos llevan a la realización, de que a través de la meditación podemos observar nuestros pensamientos - a los que solemos identificar con el ser - y por ende darnos cuenta de que estamos separados de ellos. Así mismo una segunda realización que se obtiene de la práctica es que la conciencia es el Tao (el Camino).

---

Christian West. But the *I Ching* assumes a much more primal experience, one that apparently survived outside the mythology of power that supported Shang. In this experience we are entirely earthly, an integral part of the unfolding of change.”

<sup>113</sup> *Idem*. P.xiii Cita original “In return itself you can see the very hearth-mind of all heaven and earth.”

Conocido en la vieja China como “corazón-mente” sin distinción entre ambos, la conciencia estaría hecha de este tejido generativo siguiendo el movimiento del retorno: los pensamientos y las emociones apareciendo del vacío y retornando a sus raíces en el mismo vacío. Y finalmente, como el pensamiento y la emoción caen en silencio, viene la realización de que la raíz experimenta allí en conciencia, de que la fuente vacía, es la fuente compartida por todas las miles de cosas<sup>114</sup>

Hinton concluye que la experiencia ofrecida por el *I Ching* es una experiencia de conciencia, un fenómeno mucho más abierto y penetrante del que el pensamiento occidental y el lenguaje permiten. Es una experiencia de conciencia tejida integralmente con el Cosmos. Es la interacción con ese presente generativo, con nuestro origen primitivo, nuestro lugar en los manantiales del cambio. “Es, de hecho, volver a ser dragon.”

## Conciencia

No hay sino un punto justo en lo que ha dicho: es que usted no puede conocer la conciencia sino en usted mismo. Pero fíjese bien, usted no puede conocerla sino cuando la tiene. Y cuando no la tiene, no puede reconocer, en ese mismo momento, que no la tiene; sólo más tarde podrá hacerlo. Quiero decir que cuando vuelva, usted podrá ver que ella ha estado ausente durante largo tiempo y recordar el momento en que desapareció o aquél en que volvió a aparecer. Podrá también determinar los momentos en que se encuentra más cerca o más lejos de la conciencia.

G. I. Gurdieff en conversación con P. D. Ouspensky. *Fragmentos de una enseñanza desconocida*.

## Aproximaciones a la Conciencia

Explicar la conciencia significa, básicamente, explicarnos a nosotros mismos, y cuando ese misterio fundamental desaparezca, también se habrá perdido algo poderoso e inmenso. El

---

<sup>114</sup> Idem. P. xv Cita Original: “

estudio y la exploración de la conciencia, en contraposición al intento de explicarla, tiene una larga y fascinante historia. Bajo la forma de prácticas religiosas y espirituales, se remonta a miles de años atrás. Hinduismo, budismo, cristianismo, islamismo, judaísmo y las creencias de muchas culturas cuentan con tradiciones centradas en la exploración de estos estados interiores. Sin embargo, como búsqueda filosófica y científica vinculada a la idea de evolución, sus raíces apenas datan de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Para ser más precisos, en términos de avances científicos, durante los años noventa los científicos especialistas dedicaron grandes investigaciones al estudio del cerebro, situación que dio origen a una gran ola de investigaciones sobre la conciencia durante la primera década del siglo XXI. En su libro *Una historia secreta de la conciencia*, Gary Lachman señala que si introducimos la palabra *conciencia* en el catálogo informatizado de la *British Library*, por ejemplo, obtendremos más de un millar de títulos, muchos de ellos publicados en los últimos cinco años<sup>115</sup>.

Hay estudios recientes que aseguran que la conciencia puede ser descrita como una computadora; otros sostienen que las computadoras pronto serán conscientes; algunos neurocientíficos como Gerald Edelman, premio Nobel en fisiología y medicina en 1972, niegan que la conciencia o el cerebro se parezcan a un ordenador, asegurando que sería una “especie de jungla cerebral donde distintos ‘conjuntos neuronales’ compiten de manera darwiniana y los supervivientes son seleccionados como miembros de unas ‘redes neuronales’ entre cuyas funciones se encuentra la conciencia”<sup>116</sup>. Otros, como el psicólogo J. B. Watson, están incluso convencidos de que la conciencia no existe por el solo hecho de que es imposible de comprobarla o explicarla. Esta idea resulta inquietante desde el punto de vista de esta investigación, ya que aun siendo comprensivos con el celo científico, no podemos negarnos a nosotros mismos sensaciones que podríamos atribuir de manera espontánea a la conciencia como la intuición, el amor, la compasión, el placer estético o cualquier otro tipo de experiencia subjetiva. El prof. David Chalmers de la Universidad de Arizona señala que por más que aprendamos sobre el cerebro, siempre habrá una brecha explicativa entre los distintos procesos físicos y nuestra experiencia subjetiva. Las teorías puramente fisicalistas no pueden salvar esa brecha. Existe también una corriente que sostiene la noción de que, de cierto modo, *todo*

---

<sup>115</sup> Lachman, G. *Una historia Secreta de la conciencia*. Ed. Atalanta. 2013 P. 15. Lachman hace un exhaustivo estudio de los escritos de los últimos 100 años de estudios de la conciencia para poder abrir paso a la existencia de dos corrientes básicas de estudio, la científica y la mística. La primera intenta dar una explicación empírica a lo que por siglos fue considerado un epifenómeno (como el vapor que emana del agua hirviendo) mediante los últimos avances respecto al cerebro, pensando que la conciencia podría formar parte de este o viceversa. En cambio la interpretación mística sobre la conciencia, la entiende como un todo más amplio e incluso anterior a la raza humana.

<sup>116</sup> *Ibid.*

participa de la conciencia. Esta visión acaba con el dualismo cuerpo-mente al sostener que la conciencia no es simplemente una propiedad del cerebro, sino que de alguna forma existe a través de toda la creación. Como veremos más adelante esta es posiblemente la definición que más se acerca a la idea de conciencia que nos interesa.<sup>117</sup>

El libro de Lachman menciona diferentes estudios científicos insistiendo en que a muchos de ellos les repele esta idea, posiblemente porque se centra en lo que podemos denominar la tradición esotérica, espiritual o metafísica. Si las actuales explicaciones científicas de la conciencia se basan en las moléculas y las neuronas, existe la contradicción de que es la propia conciencia responsable de esas neuronas y moléculas. Para la tendencia científica materialista, lo primero es la materia y lo segundo la conciencia; para la tradición científica esotérica, lo primero es la conciencia. Es más, para la tradición contraria, la conciencia no es un estático producto del cerebro, sino una presencia viva y en evolución cuyo desarrollo puede seguirse a lo largo de varios periodos históricos. En este sentido, comenta Lachman, aún existe la posibilidad de que los seres humanos evolucionemos hacia algo muy diferente y que dicha diferencia sea capaz de adoptar una conciencia nueva, más amplia y expansiva, produciendo grandes cambios en nuestras estructuras políticas y sociales.

Existe un estudio que podría acercar las distancias entre ambas tradiciones. En su libro *SQ: Spiritual Intelligence, The Ultimate Intelligence*, la física Danah Zohar habla de la obra del neurocientífico austriaco Wolf Singer, especialista en lo que se conoce como el “problema de la vinculación”: ¿Cómo fusiona el cerebro la información dispar procedente de los sentidos en un todo comprensible?. La obra de Singer propone la existencia en el cerebro de un *proceso antireduccionista* en sí mismo, encargado de crear un todo con las distintas partes, y por lo tanto, de dotar de significado a nuestra experiencia. Sin él, el mundo resultaría una erupción azarosa de información, un caos. De modo que el significado no es algo que nosotros impondremos al mundo, como han afirmado algunos científicos y filósofos, literalmente sin él no habría “mundo”. Singer señala que durante la práctica de meditación las ondas cerebrales se tornan más coherentes y van acompañadas de oscilaciones de descargas eléctricas (40 hercios cada una). Zohar indica que la experiencia subjetiva va acompañada de una unidad física en el cerebro. Zohar propone así, mediante la obra de Singer, un apoyo neurológico para el que tal

---

<sup>117</sup> Entre las filosofías de no dualidad la principal es la escuela filosófica Hindu Advaita Vedanta, uno de los caminos clásicos de la realización espiritual. Advaita significa en Sánscrito “no-dos” y refiere a la idea del verdadero ser o Atman es lo mismo que la más alta realidad Brahman. Esta unidad sería la cualidad fundamental de todo, todo es parte de y creado desde una conciencia única no dual, desde una misma fuente de origen. Para más información ver <https://vedanet.com/category/articles-on-advaita-vedanta-ramana-maharshi/>

vez sea uno de los estados interiores comúnmente encontrados entre las experiencias de místicos y santos como por ejemplo Teresa de Ávila o Ghandi: la sensación mística de unidad.<sup>118</sup> Esta “sensación” es posiblemente uno de los eslabones más preciados de nuestra conciencia, ya que, como señalan aquellos que han sentido esa unidad, solo pueden relatar una diminuta fracción de la inconmensurable experiencia que han tenido al sentirse parte del *todo* que es el universo.

A principios del siglo XX, los textos en torno a la conciencia y sus posibilidades parecían ofrecer a la humanidad un nuevo futuro, un nuevo potencial y una “nueva era”<sup>119</sup>. Como comentamos en el capítulo anterior, durante este mismo período el esoterismo se introdujo en las principales corrientes del pensamiento moderno, afectando considerablemente al arte. La tradición esotérica fue durante siglos una poderosa fuente de ideas e inspiración que influyó en algunos de los mayores pensadores de Occidente. Gary Lachman señala en su libro cómo incluso una figura moderna y racional como Isaac Newton fue tan devoto de la alquimia y otros estudios ocultos como de la actividad científica por la que hoy es conocido. A finales del siglo XIX, en tiempos relativamente modernos, hasta la aparición de Madame Blavatsky (1831-1991), Rudolf Steiner (1861-1925), o P. D. Ouspensky (1878-1947), resultaban muy alejados del pensamiento tradicional y eran entendidos como un sistema de pensamiento alternativo. Sin embargo, eso experimentó un cambio durante el siglo XX, mostrando olas de pensamiento que durante breves períodos vieron en las ideas científicas, filosóficas y esotéricas la posible evolución del ser humano confluyendo en una mezcla de conocimiento y especulación.

### La conciencia (y el inconsciente) según Jung

Como ya hemos visto anteriormente, la figura de Jung fue clave en la introducción de un pensamiento místico de la mano de la disciplina científica de la psicología, cruzando la antropología, el significado de los sueños y otras ideas. Brevemente podemos resumir que su psicología analítica se concibe como una arqueología del alma, que se ocupa del análisis del

---

<sup>118</sup> Lachman, G. (2013). Op. cit., P.23

<sup>119</sup> Lachman menciona como esta expresión de nueva era ha adquirido un nuevo significado para nosotros, posiblemente refiriéndose a los movimientos alternativos de los años 70s más específicamente el “New Age”.



inconsciente colectivo y sus símbolos. Jung formula una teoría que va más allá del terreno racionalista científico, mediante la incorporación de la intuición y otros fenómenos atribuidos al inconsciente. En la introducción de Jung al *I Ching* revisamos el concepto de *sincronicidad*, uno de los temas que marcan sus investigaciones a lo largo de su vida, como una relatividad del tiempo y el espacio, un aspecto mutable del universo determinado psíquicamente. Mediante diferentes aproximaciones al inconsciente Jung intentó comprobar que cada estado emocional podía producir un cambio en la conciencia.<sup>120</sup> En su obra *Psicología y Alquimia* (1944) profundiza en las raíces espirituales de la psicología como método para posibilitar la visión interior y entrar en contacto con el alma, con el objetivo de encontrar una cura para sus pacientes.

Jung trabajó siempre desde una perspectiva mística de base cristiana. Acusó al creyente moderno de superficial, puesto que había hecho de Cristo un objeto de culto que está fuera del ser humano, al que, precisamente por veneración, se le impide penetrar en la profundidad del alma y crear integridad. La concepción del alma junguiana podría establecer una relación con la concepción de una conciencia superior presente en algunas concepciones místicas como el Budismo, ya que este otorga al alma poderes sobre humanos. Para él, la inmortalidad del alma la eleva por encima del cuerpo humano y la hace partícipe de una cualidad sobrenatural. Con ello, sobrepasaría muchísimo en importancia al ser humano, consciente y mortal, por lo que para al cristiano estaría prohibido considerar el alma como una única cosa porque nuestro ser consciente no abarca al alma, concluye.<sup>121</sup> Esta última idea puede ser interpretada como que nuestra conciencia actual no es capaz de comprender de manera completa lo que es el alma, puesto que nuestra herencia cristiana habría llevado al ser humano occidental a una especie de inanición espiritual:

El hombre occidental, dice Jung, está fascinado por las mil cosas; las ve una a una, está apresado por el yo y las cosas y no tiene consciencia de las profundas raíces de su ser. En cambio en oriente el hombre vive el mundo de las cosas individuales, incluso su yo es, para él, como un sueño y está enraizado esencialmente en la causa primitiva, la cual le atrae con tal fuerza que la relación del oriental con el mundo está relativizada en una forma incomprensible para nosotros con frecuencia.<sup>122</sup>

---

<sup>120</sup> Jung, C. G. (1952) *El Espíritu de Psicología*. P. 32

<sup>121</sup> Jung, C. G. (1969) *Psicología y Alquimia*. Plaza y Janes editores. P. 12

<sup>122</sup> *Idem*. P.11

Esta relación entre Oriente y Occidente es la que lleva a Jung a adoptar una postura mística de la psicología y a buscar explicaciones mediante las figuras arquetípicas de la alquimia como proyección psíquica de lo externo. Para él, la subestimación del alma en occidente se contrapone a la idea oriental de un “atman” de la individualidad en que esta representa tanto lo más alto como lo más bajo que está en el sujeto.

En esta preocupación y dentro del estudio de los símbolos arquetípicos de la conciencia, Jung llama a la correspondencia que el alma establece con ese Dios exteriorizado el *Arquetipo de la imagen de Dios*. Esto significa que, cuando un contenido inconsciente es sustituido por la imagen de una proyección, queda excluido de participar de la vida de la conciencia y de tener influencia en esta, produciendo una disociación entre lo consciente y lo inconsciente.<sup>123</sup> En conclusión, Jung dice que la fe cristiana por las figuras sagradas no modifica el alma, puesto que Dios está fuera de él y, por tanto, no lo experimenta su alma. En esta idea la naturaleza del alma estaría interconectada con el origen del universo, el alma sería el “ojo al que le ha sido dado ver la luz”, y la psicología el método científico que posibilita esa visión.

Siguiendo con las teorías de Jung, remarcaremos brevemente algunas de las relaciones que él establece entre alquimia y cristianismo, ideas que tienen en su simbología un origen mítico encarnado en el personaje de María Profetiza, la primera maestra alquímica que existió en Alejandría alrededor del siglo II d. C. Jung llega a una axioma central de la alquimia, concretamente simbolizado en esta frase de Profetiza: “El uno se convierte en dos, el dos se hace tres, y del tres sale el uno en forma de cuatro.”<sup>124</sup> Para esta maestra alquímica los números impares eran masculinos, mientras que los pares son femeninos. Según esto, la Trinidad habría sido una deidad marcadamente masculina. Más allá de la importancia química de los estudios alquímicos, Profetiza dedicó a revisar su importancia desde el punto de vista del espíritu y por eso el interés de Jung en sus ideas asegurando que:

La alquimia se comporta, respecto del cristianismo, como un sueño respecto de la conciencia y en la misma forma que éste compensa los conflictos de la conciencia, la alquimia aspira a llenar los vacíos dejados por la tensión de las contradicciones del cristianismo.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> *Idem*. P.13

<sup>124</sup> *Ibid*.

<sup>125</sup> Lachman, G. *Op. cit.* P.24

Otra interesante idea desarrollada por Jung en este cruce alquímico es el *misterium magnum*, que en la teología cristiana refiere al sacramento.<sup>126</sup> Este existe no únicamente en sí como acto, sino que también está fundado particularmente en el alma humana y se puede acceder a él a través de la meditación u otras formas de comunión y transmutación.

La obra de Jung es compleja por la riqueza simbólica de su pensamiento y también por la variedad de prácticas que involucra en cada una de sus ideas. En lo que respecta a su investigación sobre María Profetiza, la primera mujer alquimista que vivió en el siglo primero, se esconde un secreto clave para la relación entre el la práctica alquímica, el misterio del alma y la dogmática cristiana. Con el símbolo de la *serpens mercurii*, el dragón, que se engendra y destruye a sí mismo y representa la prima materia, Jung articula un momento clave de la historia de la conciencia humana. El dragón es un símbolo básico de la alquimia, y como vimos recientemente del *I Ching*, que remite al mundo primitivo matriarcal, que fue vencido por el mundo patriarcal, un mundo masculino. En él la transformación universal de la conciencia hacia el lado masculino se compensa ante todo por lo primitivo-femenino del inconsciente. Lo que busca mostrarnos Jung, con esta especie de fórmula, es que mientras en la iglesia, la diferenciación creciente del rito y dogma alejaban al consciente (alma) cada vez más de las raíces naturales que tienen en el inconsciente, la alquimia y la astrología, se ocupaban sin cesar en que no se arruinara el puente de unión con la naturaleza, es decir, con el inconsciente anímico. Según Jung, la alquimia daba continuamente motivos para la proyección de los arquetipos que no podían encajar sin rozamiento en el proceso cristiano, ya que rozaba los límites de la herejía y estaba prohibida por la iglesia. El trabajo con la materia constituía penetrar en la esencia de las transformaciones químicas; pero al mismo tiempo era, la reproducción de un proceso psíquico que discurría paralelamente. Así, del proceso de formación de la personalidad, la *individuación* es para la psicología junguiana lo que se expresa en el simbolismo de la alquimia. Cita Jung a Paracelso con la sentencia *Ars totum requirit hominem* (*El Arte requiere un hombre completo*), este hombre “total” oculto, no manifiesto todavía, que es al mismo tiempo el más grande y el futuro, representa también al ser humano que ha conseguido la unión con su alma, que alcanzará esa conciencia superior.

---

<sup>126</sup> En la alquimia y según Paracelso el sacramento del cuerpo y sangre de Cristo estaría relacionado con la “materia primordial” desde donde se originan los tres elementos originales *brahmán*, *aether* y *akasha*.

## Las estructuras de la conciencia según Jean Gebser

Las ideas de Jung de una conciencia *mística* se acercan mucho a las distintas “estructuras” de conciencia que su amigo Jean Gebser propuso en su obra *Origen y Presente*. Publicado originalmente en dos partes *Los fundamentos del mundo aperspectívico* (1949) y *Las manifestaciones del mundo perspectívico. Intento de una concreción del espíritu* (1953), es un libro de enseñanzas y sabidurías, que presupone la familiaridad por parte del lector con la historia y la cultura de la civilización occidental, así como ciertos conocimientos de los aspectos más esotéricos de la creatividad humana. Abarca los ámbitos de la religión, mitología, filosofía, literatura, ciencia, historia, jurisprudencia, psicología y lo que hoy denominaríamos “paranormal”<sup>127</sup>. A lo largo de sus páginas Gebser hace un recorrido por la historia y la evolución de la conciencia humana, desde su más temprana aparición en homínidos protohumanos hasta las proezas culturales de la primera mitad del siglo XX.

Gebser nació en una fecha no menos significativa para los que serían sus intereses. En 1905 Albert Einstein formulaba su teoría de la relatividad, cinco años antes Freud publicó *La interpretación de los sueños*, Max Planck completó la teoría de los cuantos y E. Husserl encontró la disciplina filosófica de la fenomenología.<sup>128</sup> Gebser creía que, desde finales del siglo XIX, la civilización occidental ha estado sumida en la agonía de lo que él llama la “estructura” vigente de su “conciencia”, en este caso la que denominó “estructura mental-racional”.<sup>129</sup> Esta correspondería a la cuarta de cinco estructuras de la conciencia, que revisaremos a continuación, llamadas arcaica, mágica, mítica, mental e integral. El paso de un período a otro corresponde a un cambio en la estructura de la conciencia, una evolución o “mutación”, como Gebser prefería decir, que no se procesa biológica o históricamente, sino espiritualmente. La aparición de estas mutaciones no necesariamente debe ser entendida como progreso, sino como “la visualización estructural de las posibilidades de la conciencia preexistente, que a través de las edades y culturas, se irá empobreciendo o a veces enriqueciendo, determinando los modos de aprehensión de la realidad para el hombre”<sup>130</sup>. Según Gebser pronosticó, en el presente nos encontramos en los estadios iniciales de una quinta estructura, la “integral”. El auge del “posmodernismo” en general, con su tendencia a la ironía, la parodia, lo inconexo y lo

---

<sup>127</sup> Lachman, G. *Op. cit.* P.351

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> Lachman llama a la estructura mental de Gebser “mental-racional”, y como veremos más adelante a la estructura integral la llama “arrazional-integral”. Lachman, G. *Op. cit.* P. 337

<sup>130</sup> De Souza Dias, G. *Mira Schendel. O Spiritual da Corporeidade*. (Documento de tesis compartido por el autor). 2005. P.100

fragmentario, estarían de lado de la argumentación de Gebser según la cual, al comienzo del siglo XXI, nos encaminaremos precipitadamente hacia una nueva forma de conciencia, que él creía que se manifestaría en una nueva experiencia del tiempo.

Junto al desarrollo de estas estructuras, y en busca de pruebas que apoyaran sus ideas, Gebser propuso la existencia de “tres mundos” desarrollados a lo largo de la historia de Europa. El primero, el mundo imperspectívico, caracterizado por la no existencia de la perspectiva. Este se dio durante las estructuras de la conciencia arcaica, mágica y en una gran parte de la estructura mental hasta el año 1250 d. C. Alrededor de esta fecha dataría el comienzo del segundo mundo, el mundo perspectívico, que quedó prefigurado en el mundo mediterráneo de la Antigüedad tardía, y comenzó a encontrar su expresión en el mundo europeo-cristiano de mediados del siglo XIII con la aparición de la perspectiva. Según Gebser, esta objetivación de lo externo es visible a tientas, por primera vez, en la pintura de Giotto y más claramente en Leonardo. Cita una de las primeras definiciones de la perspectiva según Leonardo: “La perspectiva es una prueba, confirmada por nuestra experiencia, de que todas las cosas proyectan sus imágenes hacia el ojo en líneas piramidales”.<sup>131</sup> Por último, y para cuando Gebser escribió *Origen y Presente*, el tercer mundo, el aperspectívico, mostraba y muestra aún, sólo algunos perfiles de su aparición gradual. Estos, señala Gebser:

(...) irán cobrando cuerpo, esperamos, en la medida que tengamos oportunidad de exponer sus antecedentes y relaciones; pues una cosa sólo se puede hacer visible y diáfana cuando lo que se ha de representar se mantiene contra un trasfondo o un suelo, con objeto de que resalte con claridad y no se confunda con él.<sup>132</sup>

Con esto advierte que no es posible describir este mundo que vendrá producto de que, como ocurre también con la estructura integral de la conciencia, no sabemos a ciencia cierta cómo se manifestará. Así mismo advierte los problemas que el lenguaje propone para la “definición” de este nuevo mundo y esta nueva estructura.

Aquí se manifiesta un aspecto fundamental, una de las pruebas más visibles de las mutaciones de la conciencia de Gebser: el problema del lenguaje. En 1944 publicó *El espejo*

---

<sup>131</sup> Gebser, J. *Origen y Presente*. Ed. Atalanta, España. 2011. P. 55 / Gebser señala más abajo que este enunciado puramente aristotélico de la primera parte de la frase “de que todas las cosas proyectan sus imágenes... hacia el ojo”, no solo habla de la “prueba”, sino que parte de la “experiencia” protocientífica. Continúa diciendo que la lucha entre el científico, que demuestra las cosas, y el artista que las padece, reflejaría la situación transitoria entre el mundo imperspectívico y el perspectívico.

<sup>132</sup> Gebser, J. *Op. cit.* .P.62

*gramático*, donde constata cómo la estructura gramatical de los idiomas europeos, como el alemán o el francés, habían “mutado” en tiempos recientes y mostraban signos de un cambio en el pensar, indicando la aparición de un nuevo tipo de pensamiento en la conciencia occidental. Lo que Gebser vio fue que el lenguaje ofrecía un buen reflejo de la evolución de la conciencia. Así mismo vio en la obra de Albert Einstein, Max Planck, Werner Heisenberg, Lucian Freud y en la psicología profunda de Jung, la ruptura del paradigma lineal y mecanicista de la cosmovisión científica clásica, y una nueva comprensión y expresión de la “conciencia aperspectívica” que surgía en la mentalidad occidental. Este mismo hecho lo observó también en la literatura moderna, donde las obras de autores como Proust, Mann y Joyce, mostraban el abandono de una estructura narrativa lineal adoptando un enfoque “a vista de pájaro”<sup>133</sup>. Convencido de que la conciencia humana estaba dando un gran paso adelante, Gebser volvió la vista a nuestro pasado en busca de pruebas de transformaciones anteriores.

Para Gebser, los conceptos de historia y evolución, tal como los entendemos, están cargados del modo deficiente propio de la estructura disolvente de la conciencia “mental-racional”. Por lo que serían inadecuados para caracterizar el proceso por el que las distintas estructuras de la conciencia “mutan” y emergen de su fuente de “origen”. Ambos conceptos, historia y evolución, se caracterizan por una concepción lineal del tiempo, que parten de un comienzo y se mueven hacia un final. Respecto a este punto, Gary Lachman señala, en su *Breve historia de la conciencia*, que según algunos pensadores, ya no parece que exista una entidad abaricable a la que podamos llamar “Historia” y la misma suerte han corrido varios conceptos hasta ahora estables como “el Estado”, “el Arte”, “la Filosofía”, o incluso “el Hombre”<sup>134</sup>. Esta idea que desarrolla Lachman es relativamente reciente y, como él mismo apunta, lejos de representar un argumento en contra del punto de vista de Gebser, es más bien una prueba de este: “nuestra cultura ‘post-todo’ es tan sólo el síntoma más evidente de que la estructura de la conciencia que ha dominado en los últimos siglos se acerca rápidamente a su fin”<sup>135</sup>. Una de las diferencias importantes entre la visión de Gebser y la comprensión posmoderna de la

---

<sup>133</sup> Al respecto Lachman señala que estas observaciones de Gebser habían sido ya anunciadas por Ouspensky en la “cuarta dimensión”. También hemos revisado este asunto en el capítulo 1 de esta tesis con los escritos de Linda D. Henderson y la influencia de la cuarta dimensión en el arte moderno, especialmente en el cubismo.

<sup>134</sup> En la presente tesis se ha optado por diferenciar el uso de la palabra “hombre” y “ser humano” otorgando al primero un significado asociado a la cultura “el hombre como ser cultural”, y al segundo un significado asociado a su origen como especie en el reino natural “lo humano frente a lo no-humano” ambos como parte de la naturaleza, a diferencia de “el hombre” que siempre aparece como enfrentado a “la naturaleza”.

<sup>135</sup> Lachman, G. *Op. cit.* P. 357

historia y la evolución es que él ubica sus estructuras de conciencia en una fuente atemporal a la que llama “origen”. Su visión participa de una corriente mayor antiprogreso y antiracional.

El “origen” de Gebser sería algo así como la “realidad siempre presente (...) divina y espiritual por naturaleza”<sup>136</sup> y a partir de la cual se despliegan en el espacio-tiempo las distintas estructuraciones de la conciencia. Estas estarían contenidas en él, en un estado de “latencia” que Gebser denomina “la presencia demostrable del futuro”, una condición que es cierta de cada una de las estructuras de la conciencia que emerge: cada cual existe en potencia en la estructura previa a ella. Estos principios, en la propuesta de Gebser, concuerdan con las bases de otros principios como el del Ying y el Yang, donde es imposible pensar el origen como un simple comienzo, sino como un todo pre-formador. En este sentido, se percata Lachman, el “origen” de Gebser tiene mucho en común con la afirmación fundacional de la Teosofía de Rudolf Steiner de que “cualquier transformación en el aspecto material en la Tierra es una manifestación de las fuerzas espirituales que están detrás de la materia. Pero si retrocedemos cada vez más en el tiempo (...) acabaremos llegando a un punto de la evolución en que la materia empezó a existir por primera vez. Este elemento material se desarrolló a partir del espiritual. Antes de dicho punto, sólo el elemento espiritual estaba presente.”<sup>137</sup>

En el pensamiento de Gebser destaca la idea de las cinco estructuras. La estructura arcaica, está asociada al lugar o estado de origen de toda vida, como una especie de Big Bang de la conciencia. Presume Gebser que este sería la fuente de todo lo que existe, un lugar o estado sin tiempo, donde incluso el espacio no puede ser medido. Es una estructura de dimensión cero. “Es lo más afín, sino idéntico, al estado originario paradisiaco de la Biblia. Es el tiempo, ya que el alma aún duerme, y, por lo tanto, es el tiempo sin sueño y la fusión indiferenciada del ser humano con el universo.”<sup>138</sup> Cita en *Origen y Presente* al filósofo chino Chuang Chu (350 a. C.), como ejemplo de sus ideas: “Los hombres de tiempos pasados dormían sin soñar.”<sup>139</sup> Comenta Lachman a esto que dormir sin soñar es una característica de la parte más antigua del cerebro, el sistema límbico reptiliano. Gebser cita también a R. Wilhelm sobre el simbolismo cromático primitivo chino “El azul y el verde aún no se han distinguido en esa época, palabra común que se emplea es Ch’ing que significa tanto el color

---

<sup>136</sup> *Ibid.*

<sup>137</sup> Lachman, G. *Op. Cit.* P. 358-59

<sup>138</sup> Gebser, J. *Op. Cit.* P. 85

<sup>139</sup> *Idem.* P.86

del cielo como el de la planta en germinación”<sup>140</sup>, lo que tal vez sea una manera más “espiritual” de expresar una idea nuclear en la que no habría diferencias entre cielo y tierra.

La estructura mágica, palabra de raíz indoeuropea *mag(h)*: hacer, mecánica, máquina, poder<sup>141</sup>, no es demasiado distinta a la arcaica. En esta estructura el ser humano se desprende de la “armonía”, de la identidad con el todo. Se produce una ligera separación entre la conciencia humana y el mundo, naciendo la necesidad no solo de *estar* en el mundo sino de *tenerlo*. Si en la estructura arcaica los humanos son *idénticos* al universo, en la mágica viven en *unidad* con él. En la estructura arcaica el yo es el mundo, en la estructura mágica aparece por primera vez el “nosotros” de la manada y el yo es el grupo familiar. Así el ser humano mágico vive en la conciencia de grupo, todavía muy unida a la naturaleza. Percibe lo exterior de una manera tan confusa como el durmiente los sueños. Aquí, señala Gebser, se encuentra la raíz de la “pluralidad anímica” en la cual el ser humano intenta liberarse del hechizo de la naturaleza, es entonces cuando se convierte en hacedor. Es en este momento en que “se producen las primeras exteriorizaciones de fuerzas internas que encuentran su plasmación en las pinturas rupestres prehistóricas”<sup>142</sup>, como reflejo de la aparición del impulso y el instinto.

En tercer lugar se hallaría la estructura mítica. No fue posible para Gebser fijar aproximadamente el “tiempo” en que ocurrió el salto de la estructura mágica a la mítica, puesto que tuvo que haberse manifestado una conciencia del tiempo que en la estructura mágica no existía. Visto desde una perspectiva lingüística, la palabra *prehistoria* significa también *pre-tiempo*, lo que explicaría uno de los elementos esenciales de lo mágico: que está antes de la conciencia del tiempo. Lo decisivo es que “si la concienciación de la naturaleza fue lo característico de la estructura mágica, lo característico de la estructura mítica será la concienciación del alma”.<sup>143</sup> La estructura mítica la encontraremos, según Gebser, en ritos estacionales, manifestaciones astronómicas y calendarios (como se puede ver en la cultura babilónica, egipcia y mexicana). La liberación del entrelazamiento del ser humano con la naturaleza. La iluminación de la vida a través de la interpretación del mito está emparentada con la interpretación exitosa del sueño por la psicología analítica. Dicha iluminación constituye el elemento esencial del proceso

---

<sup>140</sup> *Idem*. P.87

<sup>141</sup> Gebser escribe este grupo semántico en alemán: “machen, Mechanik, Maschine y Macht” ya que todas provienen de la misma raíz indoeuropea *mag(h)*. Con esto supone que la palabra de origen griego “magia”, que es un préstamo del persa, provendría del mismo grupo.

<sup>142</sup> Gebser, J. Op. cit., P.91

<sup>143</sup> *Idem*. P. 112



mítico, en cuanto contiene un elemento de concienciación del alma<sup>144</sup>. Para Gebser este “configurar” y “dar rostro” a través del mito al mundo, se anuncia como uno de los atributos de la perspectividad: el mundo visual.

La estructura mental comenzó, según Gebser, hacia 1225 a. C. en Grecia y es simbolizada por la imagen mítica de la diosa Atenea naciendo ya adulta de la cabeza de Zeus<sup>145</sup>. Se trata de la extracción dolorosa de una nueva forma de conciencia del cuerpo, de otra más antigua. La esencia de la estructura mental es que es *un mundo del ser humano*; lo cual quiere decir que es un mundo predominantemente humano, en el que “el hombre” es “la medida de todas las cosas” (Protágoras), en el cual el hombre piensa por sí mismo y dirige ese pensamiento, y también es un mundo que él mide, un mundo material, un mundo objeto que está frente a él. En la esencia de esta estructura se encuentra la diferenciación consciente de la dualidad izquierda y derecha surgida de la unidad de la vida y el alma. Aparece el patriarcado. La transición a esta nueva estructura de la conciencia se completó a principios del siglo V a. C. y como resultado emergió de la antigua mentalidad mítica una nueva manera de pensar: la filosofía.<sup>146</sup> Sócrates, Euclides, Platón y Aristóteles configuran el rostro de nuestro mundo mental perspectivico. Es durante la estructura mental que los seres humanos tienen por primera vez la idea de un tiempo futuro. Antes, habían estado dormidos en una unidad sin espacio ni tiempo, acunados en el círculo psíquico protector de la estructura mítica. Pero ahora el círculo mágico se rompe y comienza el *tiempo lineal*.<sup>147</sup>

Finalmente Gebser habla de la estructura integral. A lo largo del libro Gebser insiste en aclarar que lo que nos parecen estructuras de la conciencia anteriores continúan presentes y activas en la nuestra. Por ejemplo, la estructura arcaica se advierte en algunas formas de sueños como los que conocemos como “sueños anticipatorios”, mediante los cuales se participa del carácter atemporal del origen. La estructura mágica también continua en nosotros, según Gebser, mediante las extrañas y fascinantes coincidencias llamadas (según la expresión jungiana) “sincronicidades”. La aparición de una estructura integral se caracteriza por la *integración* —en este caso, la integración de las cuatro estructuras anteriores—. Para Gebser

---

<sup>144</sup> Aquí Gebser se embarca en una larga y detallada descripción de algunos mitologemas como los de Narciso, del sol y los viajes de Hades; y uno que es especialmente significativo para el comienzo de la estructura mental, el nacimiento de Atenea.

<sup>145</sup> Gebser describe el mito de la siguiente manera: Zeus se une con Metis, que se debe concebir como la personificación de la razón y de la inteligencia, y quien, al ser una de las hijas del Océano, que abarca el mundo, posee el don de la transformación. Zeus, sin embargo, devora a Metis, porque teme el nacimiento de un hijo que podría ser más poderoso que él, de modo que Metis, ya en cinta de su hija, se ve transferida al cuerpo de Zeus. Esta hija, Atenea, nacerá de la cabeza de Zeus, para lo cual Hefesto o Prometeo o Hermes, según sea la versión, le abre la cabeza con un hacha. Op. Cit., P. 134

<sup>146</sup> Lachman, G. Op. cit., P.337

<sup>147</sup> *Ibid.*, P.376

significa el regreso al origen tras nuestro prolongado alejamiento de él en las distintas estructuras de la conciencia que se han desplegado a través del tiempo. A esto lo denomina “concretización de lo espiritual”, que significa que lo espiritual se hace realmente presente y perceptible, ya no meramente intuido, conceptualizado o “sentido”. Dice que los diferentes estados de conciencia “Solo cuando están integrados por obra de una concreción, aunque no se pueden aclarar mentalmente, sí, en cambio, podrán hacerse *integralmente transparentes y presentes*, o sea *diáfanos*.”<sup>148</sup>

Todos los autores citados han sido escogidos como representantes fundamentales de un sistema de pensamiento, que si bien se ha movido de manera subterránea a lo largo de la historia de la humanidad, ha ejercido especial influencia en los artistas que trataremos en los últimos capítulos de esta tesis. Los escritos de C. G. Jung nos darán las claves para profundizar en el trabajo de Víctor Grippo y su relación con la alquimia, los símbolos y arquetipos, en el caso de Mira Schendel, Jung juega un rol fundamental para abrir camino en la comprensión y práctica del *I Ching*. Así mismo, la idea central en la obra de Jean Gebser de que la conciencia ocupa un lugar de origen en la concepción de ser humano y su proyección futura, así como que la aparición de conciencia mediante las distintas formas de lenguaje, son claves para dimensionar la obra de Cecilia Vicuña y Mira Schendel. Las distintas interpretaciones del *I Ching* tanto de R. Wilhelm como de D. Hinton, nos acercarán al trabajo de estos tres artistas con sus posturas hacia la no-dualidad como unidad de conciencia originaria y su mutación constante. *I Ching* y Alquimia como formas de pensamiento arraigadas en el origen del mundo, su devenir en la historia, y su vínculo con la creación, el arte y el pensamiento son sin duda una vía de articulación de una conciencia mayor cuya presencia en nuestro cotidiano abrirá paso a nuevas interpretaciones de la vida. La conciencia vinculada al arte, y en especial en la obra de estos tres artistas nos ayudará a proponer una lectura complementaria a la carga política y conceptual de la historiografía del arte del siglo XX, en especial de la del arte latinoamericano, y proyectar nuevas posibilidades para el arte como expansión del pensamiento y el espíritu humano.

---

<sup>148</sup> Gebser, J. *Op. cit.*, P.175

### CAPÍTULO 3

#### **La escena de Arte en Latinoamérica: De la conciencia política a la conciencia espiritual.**



## CAPÍTULO 3

### **La escena de Arte en Latinoamérica: De la conciencia política a la conciencia espiritual.**

#### **Problemas historiográficos en torno al arte latinoamericano**

El argumento aquí es que en lo que se refiere al conceptualismo latinoamericano, la historia precedente debería ser borrada y 'reemplazada por otra versión de esa historia'. Trato a la historia existente no necesariamente como si fuera falsa, pero como ignorando totalmente los logros de otras gentes, y tan cargada ideológicamente que de hecho solo podemos enfrentarla correctamente si estamos armados de una ideología clara.

Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación*.

Hasta ahora hemos visto, en el capítulo 1, que la posibilidad de una lectura de los aspectos espirituales en el arte no ha sido contemplada en las historiografías europeas y norteamericanas, por tanto podemos concluir que en América Latina, que toma como modelo la narrativa canónica, ésta tampoco ha tenido lugar. El objetivo del presente capítulo es poder dar un panorama general de cómo se ha tratado la historiografía del arte en América Latina durante los siglos XX y XXI, donde han predominado las etiquetas del arte conceptual y arte político y, bajo las cuales, ha sido analizada la obra de Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña. A continuación trazaremos la insistencia de autores latinoamericanos como Gerardo Mosquera, Mari Carmen Ramírez y Luis Camnitzer, entre otros, en relación a crear una idea de “lo latinoamericano” y a establecer otras maneras de entender las prácticas artísticas en América Latina, con la intención de hacer visible que, inclusive estas “otras versiones”, cargadas de su propia ideología, han dejado otras lecturas, como la de lo espiritual, fuera o muy minimizadas dentro de la historiografía oficial. Este argumento implica contraponer las lecturas de las vanguardias eurocéntricas y las latinoamericanas, desafiando la historiografía principal y especialmente la latinoamericana, señalando también que las ideas que ha mantenido hasta ahora pueden ser, tomando las palabras del propio Camnitzer, borradas y vueltas a escribir.<sup>149</sup>

---

<sup>149</sup> Camnitzer, L. *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. CENDEAC, España. 2008. P.18

En los años treinta surge la necesidad de definir una identidad propia para el arte de América Latina, de encontrar elementos y aspectos que nos identifiquen de manera clara frente a las tendencias europeas. Así encontramos a Oswald de Andrade con el Manifiesto Antropofágico, y a artistas como Joaquín Torres-García con el manifiesto de la Escuela del Sur, un proyecto americanista de voluntad moderna que relaciona, entre otras cosas, la abstracción geométrica europea con las raíces precolombinas. En los años sesenta surge un aparato crítico que continuaría desarrollando el problema identitario continental, encarnado por la teórica Marta Traba, y algunas otras problemáticas trazadas por la figura de Mario Pedrosa. Más tarde, a comienzos de los años noventa, Gerardo Mosquera retomaría la misma cuestión planteada por Traba, criticándola y, al mismo tiempo, abriéndola a una arena internacional. Por último, y en una línea crítica desde la práctica artística, están los textos de Luis Camnitzer. Éste comenzó por fundamentar la necesidad de ignorar los logros de la teoría escrita desde los centros de poder como Europa o Estados Unidos, para poder establecer las diferencias, por ejemplo, entre el movimiento conceptual estadounidense y el latinoamericano. Visto así, el gran problema en Latinoamérica ha estado centrado en intentar definirnó una y otra vez a nosotros mismos.

Algunos críticos de lo que llamaremos “la idea de lo latinoamericano”<sup>150</sup>, como Gerardo Mosquera, se dieron cuenta de que definir el arte latinoamericano era una contradicción en sí misma, dado que:

Como resultado de la presión por alcanzar o construir identidades de resistencia con relación a Europa y Estados Unidos, hemos tendido a definir un ser latinoamericano por significados que incluyen generalizaciones universales, que han coexistido con la fragmentación impuesta por los nacionalismos. (...) Es, entre otras cosas, una invención que podemos reinventar. Estamos comenzando ahora a situarnos más entre el fragmento, la yuxtaposición y el collage, aceptando nuestra diversidad como también nuestras contradicciones. El peligro es de acuñar, para posicionarse en contra de las totalizaciones modernistas, un cliché post-moderno de Latinoamérica en un campo o esfera de total heterogeneidad.<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Expresión acuñada por el historiador del arte Walter Mignolo.

<sup>151</sup> Cita original: (...) as a result of the pressure to enhance or build identities of resistance vis-à-vis Europe and United States, we have been inclined to define a Latin American self by means of all-encompassing generalizations, which have coexisted with the fragmentation imposed by nationalisms. (...) It is, among other things, an invention that we can reinvent. We are now

Estas breves palabras muestran la transición entre las críticas que se establecen desde América Latina al centro, así como el comienzo de las críticas internas que intentaban dilucidar el problema geográfico y al mismo tiempo separar las diferentes producciones artísticas a lo largo de Latinoamérica.

Mari Carmen Ramírez, por su lado, estableció, en su introducción a la exposición *Inverted Utopias* (2004) respecto de la exotización y el reduccionismo de lo latinoamericano, que en tal reducción teleológica llevada a cabo por la narrativa hegemónica (*el mainstream*), las corrientes primitivista y surrealista fueron ampliamente aceptadas como la única ventana posible al mundo de la realidad de América Latina. Por otra parte, señalaba que debemos tener en cuenta el convencionalismo que acorralla obstinadamente estas tendencias en las categorías exclusivas de indigenismo y figurativismo, como si estuviéramos condenados a una suerte de *brainlessness* (estupidez) histórica. Es interesante que, para Ramírez, la misma mirada opera en relación con la categoría del llamado arte político, para ella *groseramente* entendida como la denuncia explícita de temas sociales difundidos por las manifestaciones incansables de realismo social imperante en América Latina durante el siglo XX.<sup>152</sup>

Camnitzer, quien ha dedicado, al igual que Nelly Richard, un especial enfoque hacia la relación arte-política en América Latina, defiende en su texto *Didácticas de la liberación* (2008) su postura distintiva, argumentando que tenemos dos puntos de vista para discutir los recursos formales utilizados por los conceptualistas latinoamericanos. Uno es ubicarnos dentro de la matriz artística y de la historia del arte euro/norteamericanas y proyectarlas sobre América Latina; el otro, ubicarnos en la historia de América Latina y basarnos en las influencias de las tradiciones literarias regionales. Para Camnitzer, es la influencia y la presencia de la poesía la que hace que el conceptualismo latinoamericano sea un híbrido impuro que, sin escrúpulos, incluye narrativas en sus diferentes formas, asegurando que esto es algo que los conceptualistas del *mainstream* no aceptarían, puesto que para ellos la materia y la presencia objetual de las obras

---

beginning to situate ourselves more within the fragment, juxtaposition and collage, accepting our diversity as well as our contradictions. The danger is that of coining, against modernist totalizations, a postmodern cliché of Latin America as a realm of total heterogeneity. Mosquera, G. (ed). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London and Cambridge Massachusetts: Institute of International Visual Arts and MIT Press. 1995.

<sup>152</sup> Ramírez, M. *Inverted Utopias. Avant-Garde Art in Latin America*. Yale Press, Museum of Fine Arts Houston. 2004 P.2

en relación a los espectadores no requería de ningún otro tipo de narrativa, menos poética o literaria.<sup>153</sup>

Ya desde una perspectiva aún más crítica, y posiblemente porque la entrada de la abstracción geométrica produjo un quiebre en los modos imaginar lo latinoamericano como un pensamiento de vanguardia, Gabriel Pérez-Barreiro en su texto para la exposición *América Fría* (2011) nos recuerda que, para algunos, América Latina en su conjunto es un contexto integral que se ha construido aislado de —y en oposición a— lo que llamamos “Occidente” (Europa y Estados Unidos). La manifestación más evidente de este modelo de pensamiento fue la exposición *Inverted Utopias*, señala Pérez-Barreiro, en la cual toda la obra está relacionada con América Latina (incluso la que no se había realizado dentro de sus fronteras) se presentaba inevitablemente como la cara opuesta a un modelo central. De acuerdo con este modelo, América Latina sería sin duda el lugar de la diferencia, un contemporáneo *El dorado*, donde el arte puede hacer todo aquello que en otros sitios le está vetado: es la promesa eterna de lo real y lo diferente.<sup>154</sup> Pérez-Barreiro representa la voz de una expresión artística que había quedado por años marginada del discurso político-conceptual de la idea de lo latinoamericano. Es por eso que su labor es proponer una nueva problemática en relación a los movimientos abstractos geométricos. La problemática del contexto y de la relación América Latina-Europa se complica aún más debido al universalismo implícito en el arte abstracto en general y a la circunscripción de esta tradición a una región (América Latina), a menudo considerada demasiado “atrasada” como participar plenamente en corrientes artísticas que van más allá del folclore o del realismo mágico. Pérez-Barreiro insiste en que hasta la década de los noventa el arte abstracto geométrico de América Latina quedó excluido de los debates que giraban en torno al arte latinoamericano por ser demasiado cosmopolita, demasiado internacional y, por lo tanto, no lo suficientemente “latinoamericano” para representarnos como la diferencia que intentábamos ser.<sup>155</sup>

Dicho esto, podemos pensar que en América Latina la historiografía se ha concentrado principalmente en tres ideas: el realismo fantástico o mágico, aceptado por el *mainstream* como único arte posible hecho en América Latina como señala Mari Carmen Ramírez; los conceptualismos y el arte político que coinciden y se entremezclan a mediados de

---

<sup>153</sup> Camnitzer, Luis. *Didáctica de la Liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. CENDEAC, España. 2008. pp.163-165

<sup>154</sup> Pérez Barreiro, G. “Invención y reinención: el diálogo trasatlántico en la abstracción geométrica” EN *América Fría. Abstracción Geométrica Latinoamericana (1934-1973)* Fundación Juan March, Madrid. 2011. P.68

<sup>155</sup> *Ibid* p. 70. Para ver más sobre el concepto de lo latinoamericano según Pérez-Barreiro revisar entrevista realizada por la autora en su blog.caroinc.net



siglo, cuyas características aborda en su texto Camnitzer en contraposición al movimiento conceptual del *mainstream*; y la abstracción geométrica, rechazada en un comienzo por el *mainstream* y que aparece en el debate recientemente como señala Pérez-Barreiro, estableciéndose como la tendencia dominante en la actualidad<sup>156</sup>.

El quiebre entre el modernismo y posmodernismo ha marcado un claro devenir de corrientes historiográficas que estarían menos apegadas a un modelo divisor de las categorías estéticas, para hablar más bien de tendencias o características comunes entre las producciones de unos artistas y otros. Es así como en los discursos propuestos por cada uno de los teóricos y curadores que revisaremos, sus intentos por abolir las categorías preexistentes terminan cayendo inevitablemente en la creación de nuevas categorías tan rígidas como las otras. Sin embargo, existe algo diferente en el discurso encarnado por la abstracción geométrica que, como veremos más adelante, se esfuerza por entrar más en las particularidades de la producción de cada uno de los artistas, con sus influencias, rutas de desarrollo, etc., que en agruparles bajo una idea que reduzca la riqueza de sus discursos. Esto es posible de entender cuando, al dar una mirada a algunas de las exposiciones realizadas en la última década, vemos cómo artistas ausentes en los mitos historiográficos contruidos de realismo fantástico, conceptualismos y geometrías, han empezado a aparecer y revalorizarse.

## **Cuando América Latina dejó de serlo**

En 1996 Gerardo Mosquera anunció, en un ensayo escrito con motivo de la edición número 15 de la Feria ARCOmadrid: “El arte latinoamericano ha dejado de ser arte latinoamericano.”<sup>157</sup> Algunos años antes había sido el mismo Mosquera quien editó, por encargo del InIVA de Inglaterra, la publicación *Beyond the Fantastic: Contemporary Art Criticism from Latin America* (*Más allá de lo fantástico: Crítica de arte contemporáneo desde América Latina*),

---

<sup>156</sup> En el panorama actual, tanto en las revisiones como en el contexto contemporáneo del arte latinoamericano, la abstracción geométrica se presenta como una tendencia que está claramente marcando pautas tanto en la investigación del pasado como en la producción del presente. Como director de la Colección Patricia Phelps de Cisneros Gabriel Pérez Barreiro ha ayudado al debate de lo que serían hoy estas tendencias en relación al movimiento original que la misma colección a reforzado e impulsado hacia un público internacional-mundial. Este tipo de cuestiones se pueden encontrar abordadas principalmente en tesis doctorales como: *La idea del arte latinoamericano. Estudios Globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*. Por Joaquín Barriandos de la Universidad de Barcelona, 2013.

<sup>157</sup> Mosquera, G. *El arte latinoamericano deja de serlo*. ARCO Latino ediciones. Madrid, España. 1996. pp. 7-10

donde fueron incluidos ensayos críticos de distintos autores latinoamericanos con tal de dar una mirada clara hacia lo que era en ese momento el arte producido *desde* América Latina. Por diversos motivos, el crítico y curador cubano se dio cuenta, poco tiempo después, que el vertiginoso proceso de internacionalización y globalización del arte contemporáneo dejaba totalmente fuera de debate el intento por definir un arte producido en o desde un lugar u otro, cambiando una y otra vez las preposiciones para designar al arte producido en, desde, hacia, con, contra, etc. Latinoamérica. Tiempo más tarde, en su texto *Against Latinamerican Art* (*Contra el arte latinoamericano*) señala:

Cuando proclamé que el arte latinoamericano había dejado de ser arte latinoamericano estaba en realidad destacando que se podían observar dos nuevas rutas en el continente. Por un lado, está el proceso interno de superar la neurosis de la identidad entre los artistas, críticos y curadores, lo que trae consigo una tranquilidad que permite una mayor internalización de la práctica artística. Por otro lado, el arte latinoamericano está comenzando a ser valorado como arte sin apellidos. En vez de demandar que declare su identidad, el arte de esta región está ahora siendo cada vez más reconocido como participante de una práctica general que no muestra su contexto por necesidad, y eso en ocasiones se refiere al arte en sí mismo.<sup>158</sup>

Siguiendo estas dos nuevas rutas que señala Mosquera, que surgen posteriormente al intento de definir qué es el arte de América Latina, podemos remarcar que cuando Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña estaban comenzando a desarrollar sus carreras, el problema de lo latinoamericano no existía o se intuía fuera de tiempo, como dijo Marta Traba. Ni si quiera se planteaba como un problema a lo largo del desarrollo de sus propuestas artísticas. Sin embargo, en los años noventa, estos artistas comenzaban a ser incluidos en muestras latinoamericanistas.<sup>159</sup> Muchos de los textos que componen *Beyond the Fantastic*

---

<sup>158</sup> Cita original: When I proclaimed that Latin American art was ceasing to be Latin American art I was actually highlighting two new routes that can be observed in the continent. On the one hand, there is the internal process of overcoming the neurosis of identity among artists, critics, and curators. This brings with it a tranquility that permits greater internalizing in artistic practice. On the other hand, Latin American art is beginning to be valued as art without surnames. Instead of demanding that it declare its identity, art from this region is now being recognized more and more as a participant in a general practice that does not by necessity show its context, and that on occasion refers to art itself. Mosquera, G. *Against Latinamerican Art*. Texto compartido por el autor via email. Otras versiones de este ensayo han sido publicadas en Rebeca León (editor), *Arte en América Latina y cultura global*. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Dolmen Ensayo. 2002. pp. 123-137, y en *Art Nexus*, Bogotá, n. 48, v. 2, April-June 2003, pp. 70-74.

<sup>159</sup> Este gran debate si bien se anunciaba por los años sesentas, comenzó como muy temprano a finales de los ochenta y se desarrolló con fuerza durante los noventa. Mira Schendel murió en 1988; Grippo realizó importantes muestras en el extranjero durante esos años y antes de su muerte en 2002, algunas de ellas representativas de estos primeros intentos de “curatorías

plantean también la existencia de modernidades “otras”<sup>160</sup>, diferentes de la modernidad euro-americana. Aunque con matizaciones de acuerdo a los contextos y las estrategias, éstos reclaman el reconocimiento de identidades múltiples y elaboran una sofisticada crítica —a veces radical y a veces moderada— de la modernidad, la mayoría de las veces construida con herramientas también hegemónicas como la propia historia del arte, los estudios culturales o la deconstrucción<sup>161</sup>. *Beyond the Fantastic* es, en palabras del propio Mosquera, un compendio de voces que expresan una nueva manera de reflexionar sobre el arte latinoamericano, el cual aspira a distinguirse no sólo de la crítica literaria, que tiene quizá su más alto exponente en Octavio Paz, sino también de ese otro tipo de crítica que el propio Mosquera relaciona a un *boom* del *latinoamericanismo latinoamericano*. Según él, ese *boom* crítico encontró su espina dorsal en lo social y político de comienzos de la década de los setenta y estaba marcado por un “énfasis en lo ideológico, del planteamiento anticolonial y anti imperialista”. Sin embargo, para Mosquera, el discurso construido por Paz y por otros representantes como Juan Acha, Aracy Amaral, Nestor García Canclini, Mirko Lauer, Mario Pedrosa, Marta Traba, entre otros, era una crítica que no estaba completamente emancipada ni de lo literario (con influencia de Octavio Paz), ni de lo político social (sociológico), y se dedicaba además a buscar una “identidad continental”. Mosquera define, en *Beyond the Fantastic*, a esta generación del *boom* de

---

invertidas”, acuñando el término de Mari Carmen Ramírez. En el caso de Cecilia Vicuña, quien sigue trabajando en la actualidad, sus primeras obras datan de 1966 cuando en Chile apenas se escuchaban por primera vez ideas sobre el “arte conceptual”. Muchas otras de estas exposiciones en las que Grippo participó, así mismo en las que la obra de Mira Schendel fue incluida después de su muerte, correspondieron no tanto a un proceso de “resignificación” de lo latinoamericano, sino a un proceso de internacionalización de sus carreras. El caso de Cecilia Vicuña es algo diferente ya que ese proceso de “internacionalización” no ha sido tal debido a varios factores, especialmente a que ella se instaló a vivir en Nueva York en 1980 y su obra ha sido ignorada por el mainstream artístico, quedando fuera de las historiografías del arte latinoamericano. Hoy es posible ver que su obra ha circulado mayormete en el circuito de la poesía norteamericana. Otro aspecto a considerar es que muchas de las exposiciones que Grippo realizó en los noventa estuvieron curadas por curadores internacionales, como por ejemplo Guy Brett. Aquí el vínculo es cuanto menos curioso ya que para 1997 Grippo estaría en el InIVA realizando una exposición en la que Guy Brett sería un factor fundamental y donde ciertamente el problema de lo latinoamericano no tiene ninguna cabida ni en las preocupaciones del artista ni en las de el curador inglés a pesar de que Brett había realizado *Transcontinental* en 1995, exposición-publicación que buscó mostrar nueve propuestas de artistas latinoamericanos y en las que Grippo había sido incluido. Un caso diferente es la curatoria de Katherine de Zheger *America: Bride of the Sun. 500 years Latin America and the Low Countries* donde tanto Grippo como Vicuña fueron incluidos.

<sup>160</sup> Resulta pertinente ver que el cambio de actitud de Mosquera respecto a que “Latinoamerica ha dejado de serlo” (1996), coincide con la tesis de Bruno Latour de “Nunca fuimos modernos”; podríamos pensar que la postura de Mosquera responde a la comprensión de la nueva orientación que la antropología propone de la mano de Latour en 1993: “Si los europeos han recientemente dejado de ser modernos, los “otros”, por contraste, han dejado de ser “otros” en el sentido culturalista en que el modernismo se los había impuesto.” cita de extraída de: Latour, Bruno. *Will non-humans be saved? An argument in ecotheology*. Journal of the Royal Anthropological Institute. 2009

<sup>161</sup> En cualquier caso cuando los autores de *Beyond the Fantastic*, especialmente Mosquera, se refieren a la modernidad remarcen su condición de otros en busca de la respuesta de un problema del cual hemos “nosotros” decidido hacernos cargo sin “ellos”. Cito a Latour: “Si nunca fuimos modernos, que ha ocurrido con nosotros?, qué terro hemos heredado? Como podemos reclamarlo?. Sería útil respondernos estas preguntas, desde que, en nuestro mundo globalizado, muchos otros (the former “others”) están ocupados respondiendo por nosotros – y muy probablemente sin nosotros.” / *Op.cit.*, P. 461

la crítica de arte como una “crítica visual latinoamericana” y caracteriza a la época en la que tuvo lugar como la de una “mística latinoamericanista”.<sup>162</sup>

Algunos de los críticos agrupados por Mosquera en la edición *Beyond the Fantastic*<sup>163</sup> como Mónica Amor o Mario Pedrosa, cumplieron una función vital al pensar otros modos de entender el arte producido en América Latina, alejados de las ideas de diferencia y, en muchos casos, en defensa del artista y la obra sobre la región en la que ésta era producida. Sin embargo, al ser leídos en grupo, muchas de sus ideas individuales quedan reducidas por la necesidad de la publicación de actuar como canon. El punto de origen de este pensamiento regionalizado se encuentra en el libro *La pintura nueva en Latinoamérica* de Marta Traba, que apareció en 1961 en el mismo momento en que apareció el globalismo de Rosenberg y sus críticas al viejo internacionalismo. La mayoría de los críticos, incluido Mosquera, acepta que el libro de Traba fue el primer intento de ofrecer una visión regional cohesionada y unitaria del arte latinoamericano, más específicamente de la pintura. Para muchos de ellos, el que se utilizara en el título la palabra Latinoamérica y no América Latina o Hispanoamérica, que por entonces seguían siendo comunes, proponía una lectura abarcadora, ya que la palabra Latinoamérica actuaba como una unidad y no como una sub parte de una gran América.

Una de las recientes tesis doctorales publicadas en torno a estos problemas sobre la idea de lo latinoamericano y sus implicancias discursivas, es la de Joaquín Barriendos, publicada por la Universidad de Barcelona en 2013 bajo el título *La idea del arte latinoamericano. Estudios globales del arte, geografías subalternas, regionalismos críticos*.<sup>164</sup> En ésta el autor ha señalado que, a pesar de que el propio Mosquera considera algunos de los colaboradores de *Beyond the Fantastic* como “puentes” entre el estilo sociológico previo y la nueva crítica de arte desde América Latina, la publicación instituye una nueva forma de estudiar América Latina a través del arte; una forma de estudio que él mismo asocia a la posmodernidad de los ochentas matizada, como él dice, por la deconstrucción.<sup>165</sup> *Beyond the Fantastic*, asegura Barriendos, se ha convertido en un latinoamericanismo más, donde la “mística latinoamericanista” se esfumó en algún momento de la posmodernidad tras la pérdida de lo que Mosquera llama el “espíritu de los setentas”, del

---

<sup>162</sup> Mosquera, G. (ed) *Beyond the Fantastic*. pp.10-16 / citado por Joaquín Barriendos en su tesis doctoral *La idea del arte Latinoamericano*, Universidad de Barcelona. 1994. pp. 255-256

<sup>163</sup> Los autores son: Néstor García Canclini, Andrea Giunta, Paulo Herkenhoff, Mirko Lauer, Ticio Escobar, Pierre Bocquet, Gerardo Mosquera, Nelly Richard, Luis Camnitzer, Tomas Ybarra-Frausto, Guillermo Gómez-Peña, George Yúdice, Carolina Ponce de León, Mari Carmen Ramírez, Mónica Amor, Celeste Olalquiaga, Gabriel Peluffo Linari, Gustavo Buntix.

<sup>164</sup> Joaquín Barriendos es profesor de estudios latinoamericanos y cultura visual en la Universidad de Columbia en Nueva York y miembro de C-MAP una plataforma de investigación del MoMA dedicada a examinar los modernismos más allá de los marcos provistos por las vanguardias de Europa Oeste y Norteamérica.

<sup>165</sup> Barriendos, J. *La idea del arte Latinoamericano*, Universidad de Barcelona. 2013 P. 257

cual Marta Traba creó una verdadera estética regional de resistencia<sup>166</sup>. Paradójicamente, en la tesis de Barriendos *Beyond the Fantastic* y *La pintura nueva en Latinoamérica* proponen dos diseños estético-geográficos de América Latina significativamente distintos que, sin embargo, comparten una cosa: la necesidad de establecer una suerte de cordón umbilical con América Latina en tanto que entidad geográfica y cultural, aunque sea para descomponerla y desbordarla hacia el Norte, o hacia todos lados, e incluso para invertirla.<sup>167</sup>

## Utopías Invertidas

La exposición *Inverted Utopias*, organizada por Mari Carmen Ramírez y Héctor Olea en el Houston Museum of Fine Arts en 2004, nace como una tarea por involucrar la contribución de Latinoamérica al fenómeno de las vanguardias del siglo XX. Al comenzar un nuevo siglo, señala Ramírez, esta labor adquiere especial urgencia. Marcado por la tiranía del mercado, el positivismo darwinista de la globalización, la disolución acelerada de las fronteras geográficas y la consecuente homogenización económica y cultural del planeta, este nuevo siglo amenaza con la disolución de las categorías y los modelos mediante los cuales hasta ahora la realidad de nuestro pasado y la virtualidad del presente se había comprendido. Desde Cristóbal Colón hasta Pedro Álvarez Cabral, señala Ramírez, estos exploradores europeos, en busca de un parámetro más abarcador de la realidad, vinieron a América con leyendas y mitos que marcaron la inventiva literal de sus aproximaciones. Estimulados por el mito y la fascinación de la Terra Ignota, ellos transfirieron su experiencia de criaturas fantásticas y lugares idílicos durante estos viajes aventureros hacia lo desconocido. En vez de la confianza hacia delante impuesta por la modernización sobre las vanguardias europeas, los latinoamericanos volvieron atrás a su glorioso, e impoluto pasado en busca de los elementos quiméricos para sus aproximaciones a la vanguardia. Este estado primitivo habría estado configurado en el pasado pre-Cabral y pre-Colombino.<sup>168</sup>

Con esto la autora se refiere a todo aquello fundado en los orígenes de las civilizaciones precolombinas, Mayas, Aztecas e Incas, cuyo grado de civilización para ojos de nuestros artistas superaría con creces la de Europa en esos años. Las características cosmológicas de estos grupos, y otros más pequeños, fueron tomadas por un gran espectro de artistas en la

---

<sup>166</sup> Traba, M. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2005.

<sup>167</sup> Barriendos, J. *Op. Cit.* P.257

<sup>168</sup> Ramírez, M. *Op. cit.* P.2

región incluyendo a Oswald de Andrade, Torres-García, los muralistas mexicanos, los minoristas cubanos, etc. Todos ellos proponían de una u otra manera un retorno al pasado nativo latinoamericano como antídoto a la decadencia europea y una vía al arte de vanguardia del futuro.<sup>169</sup> Hasta ese momento Siqueiros rechazaba los nacionalismos y arqueologismos a favor de una expresión Latinoamericana de nivel universal, una característica compartida por sus colegas y por el espíritu de las vanguardias europeas. Para ellos el desafío era asumir el derecho de producir y exportar cultura y arte genuinos.<sup>170</sup> A pesar de ello nacen actitudes vinculadas de manera clara a cada país. En Brasil, por ejemplo, la noción de antropofagia era el epítome de este objetivo. La antropofagia, establecida por Oswald de Andrade en el *Manifiesto Antropófago* (1928), recupera el grito de guerra del rito caníbal de los indios Tupis que horrorizó a los europeos al llegar a Brasil. Este consistía en deglutir al enemigo para incorporar sus virtudes. La absorción de los valores del otro representa un ejercicio de identidad basado en el potencial de los individuos de legitimarse a sí mismos en relación a los otros. Así Brasil se hizo de una marca propia declarando, como dice la frase de Lygia Clark, “Somos los nuevos primitivos de la nueva era”, asegurando de algún modo que, desde Brasil, sí se podía pensar la vanguardia del futuro. Clark continuaba:

Más allá de lo mítico y lo histórico, América Latina en consecuencia emergió como un inaudito comienzo, una utopía alternativa a la obsolescencia de una Europa cansada. Traducido al contexto precario de las sociedades latinoamericanas, donde la modernización era una esperanza y la infraestructura para el arte no existía, una visión tal, es la que sin embargo provee el punto de partida.<sup>171</sup>

En Uruguay fue la idea de Torres-García del mapa invertido de América Latina la que marcó el distanciamiento. Este impulso utópico de hacer que el norte pareciera el sur, implicó un acto de fe definitivo en lo que se estaba gestando en la región. La iniciativa de Torres-García fue tomada como lema en la creación posterior de la *Ciudad Abierta* en Ritoque, Chile<sup>172</sup>

---

<sup>169</sup> Comenta Ramírez que para Siqueiros, como para Torres-García y Oswald de Andrade, su propósito era aproximarse a un pasado artístico y arquitectónico que ya encarnaba los elementos de síntesis y equilibrio que el arte contemporáneo se esforzaba por emular. Como veremos más adelante, Grippo comparte la búsqueda de estos principios en gran parte de sus proyectos.

<sup>170</sup> *Ibid.* P.53

<sup>171</sup> *Ibid.*

<sup>172</sup> Nota 1: La Ciudad Abierta fue fundada en 1970 por poetas, pintores, escultores, arquitectos y diseñadores. Es habitada hoy por muchos de ellos. Nota 2: Está emplazada en un campo dunar de 270 hectáreas en la zona de Ritoque, un balneario costero en la 5ta región de Chile a 15 kilómetros de Con Con, localidad donde nació Cecilia Vicuña y ha realizado importantes obras

cuya premisa era establecer en ese punto al sur de América Latina una especie de Eneida (Amereida), un proyecto poético-constructivo utópico sin parangón. Con un simple gesto, Torres García no sólo implicó el deseo de cortar el dominio espiritual de Europa en orden de posicionar a América Latina en la cartografía artística del Modernismo, sino que estimuló la ironía, señala Mari Carmen Ramírez, de las *utopías invertidas*.

El título de la exposición funciona como metáfora a este intento por dar vuelta el guante a la historia. Ramírez hace hincapié en que las vanguardias latinoamericanas —tanto las de los años veinte y treinta como las de los sesenta y setenta— no fueron un fenómeno continental y que la vasta diversidad y heterogeneidad de la región imposibilitó cualquier tendencia a uniformar los logros artísticos. Los tipos de manifestación destacados en *Inverted Utopias* buscan “abrir” las sociedades urbanas como Argentina, Brasil y Uruguay, mayormente constituidas por inmigración europea, receptivas a la cultura internacional promovida por los movimientos históricos de vanguardia. La selección que hace Ramírez deja de lado a países como Perú, Ecuador, Bolivia y Chile que, en contraste a los anteriores, solo habrían experimentado las vanguardias visuales como ecos desarticulados de movimientos como el impresionismo, post-impresionismo y cubismo. En el caso de los primeros países mencionados, la herencia directa del *Viejo Mundo* implicó la necesaria inversión de los polos de tradición y modernidad: éstos incorporaron una paradójica noción de tradición como el punto de partida de la nueva aproximación al arte de nuestro continente. De hecho, Ramírez señala que artistas como Torres-García, David A. Siqueiros, José Clemente Orozco, Xul Solar y Vicente do Rego Monteiro y otros exponentes tempranos de esta tendencia abrazaron la noción de tradición como la base de sus manifestaciones vanguardistas. Para ellos tradición significaba “la acumulación de las experiencias” venidas de los movimientos artísticos americanos y europeos y que funcionaban como inventario del arte del Nuevo Mundo.<sup>173</sup>

Ramírez asume que su proyecto curatorial no puede sino plantearse como un canon, aunque intenta salir de esta aproximación tan rígida al expandir ciertos parámetros del entendimiento de las utopías desplazadas por el modernismo. La subdivisión que hace la autora intenta poder abarcarlo todo, y como señala Gabriel Pérez-Barreiro, poner a América Latina en el lugar de la diferencia, con las dicotomías que esto genera. Ramírez comienza

---

hasta el presente. Vicuña en algunos de sus textos y performances hace memoria del proyecto de la *Ciudad Abierta*, del proyecto poético de Amereida, la poesía de Juan Luis Martínez (uno de sus miembros) y en especial de la ubicación geográfica tanto de Con con como de Ritoque, rememorando a las culturas precolombinas presentes en esa zona.

<sup>173</sup> *Ibid.* P.4

primero por la sección *Universal and Vernacular* (*Universal y vernacular*), donde agrupa a las manifestaciones de los años veinte y treinta, enfocadas en la pertenencia simultánea por un arte universal enraizado en lo vernacular.

La necesidad de involucrarse activamente con esta “gran tradición universal” sedujo a artistas como Torres-García, Xul Solar, Gonzalo Fonseca, Francisco Matto y Julio Alpuy, a codificar lo extranjero y lo local con el lenguaje arquetípico de la geometría, la abstracción y, en el caso de Xul, el misticismo.<sup>174</sup>

En segundo lugar está la selección bajo el título *Play and Grief* (*Juego y Dolor*), donde los reproches perpetrados en cualquier esfera de la vida se unen ideológica y formalmente. Esta irreverente actitud es encarnada, como señala Ramírez, por el antagónico humanismo de José Clemente Orozco. El tercer grupo, *Progression and Rupture* (*Desarrollo y Ruptura*), está encarnado por los herederos de la abstracción geométrica y el constructivismo. Habiendo tenido un enorme impacto en áreas metropolitanas de Argentina, Brasil y Uruguay, también en Venezuela desde los años treinta, estas corrientes son la prueba, señala Ramírez, de la idea desplazada de la noción de un arte completamente no-objetivo en el centro de sociedades con una lenta o inexistente modernización.

El tercer grupo que propone Ramírez es denominado *Vibrational and Stationary* (*Vibracional e inmóvil*) y está centrado principalmente en los artistas que buscaban un arte que pudiera resolver el problema entre la estasis y el movimiento desestabilizado de la pintura desde sus fundaciones. Este asunto se volvió una fuente de actividad utópica en los comienzos de los años treinta para un gran grupo de pioneros latinoamericanos. Según señala la autora, habría dos grupos que representarían este movimiento, que nunca habrían sido asociados por la historiografía del arte. Por un lado, el grupo vinculado a Siqueiros en la producción de grandes murales en Ciudad de México, Los Ángeles y Buenos Aires (este último incluiría a Berni); y por otro lado, Jesús Rafael Soto, Alejandro Otero, Carlos Cruz Diez y Gego. Como penúltima propuesta, Mari Carmen Ramírez agrupa en una misma constelación lo que, según ella, serían las consecuencias del desdoblamiento de las ideas de lo concreto y lo constructivo

---

<sup>174</sup> *Ibid.* P.8 Ramírez profundiza más adelante en el trabajo de Xul Solar mencionando que ese misticismo encarnado en su obra sería doblemente exotizante, ya que Xul habría creado gran parte de su obra en Europa. Como veremos más adelante el trabajo de este artista no había sido revisado de una manera adecuada de acuerdo a sus creencias místicas hasta la exposición *Xul Solar y Jorge Luis Borges. El arte de la amistad* que sienta las bases a los intereses de Xul Solar por la astrología, la teosofía y el tarot, entre otras cosas.



de las propuestas anteriores, reveladas en propuestas puramente sensoriales. Este grupo lo llama *Touch and Gaze* (*Tacto y mirada*), donde según la visión curatorial de Ramírez podría abarcar desde las pinturas de luz de Armando Reverón y las cualidades transformadoras de agua y luz propuestas por Kosice en obras como *Mesa circular de agua móvil* (1952). En este grupo incluye el trabajo de Mira Schendel hablando brevemente de sus *Objetos Gráficos* (1967) (Figs. 16-17), los cuales según Ramírez personifican el caso de la obra más allá del objeto en sí mismo, para el cual a luz es el único elemento en juego, también hace breves alusiones a *Plegable* (1979), *Disco acrílico do Iching* (1971) y *Caderno selos* (1971):

Las investigaciones de Schendel en el potencial puro de las sombras y las proyecciones provenientes de los trozos de acrílico y del papel en sí mismo tienen también un desarrollo simultáneo en las esculturas transparentes y caprichosas atravesadas por la luz de Kósice, como *Espacio* (1970). La anonimidad del vacío filosófico en estos trabajos tempranos es actualmente sostenida por otras formas de vacío político cuya desolación refleja una brecha social.<sup>175</sup>

Para Ramírez, el gran tema crítico detrás de obras como *Droguinhas* (Fig. 1) de Mira Schendel (1966) y *Dibujo sin Papel* de Gego (1985), se encuentra en la interacción entre línea y dibujo en el cual los elementos en tensión deben encontrar la manera de trascender el obstáculo de la superficie.<sup>176</sup>

Cerrando este grupo se encontrarían las prácticas sensoriales de Lygia Clark y Oiticica. Sin embargo, dice la autora, por la implicancia conceptual que hay en el trabajo de ambos artistas, éstos serán analizados en el siguiente y último grupo: *Cryptic and Committed* (*Críptico y comprometido*). En este grupo estarían algunos artistas como León Ferrari, Antonio Manuel y Luis Camnitzer que hasta muy poco tiempo antes habían sido largamente ignorados y cuyo argumento conceptual habría sido el punto central de desarrollo de sus obras. Éstas representan diversas tácticas empleadas por sus creadores como parte de su profundamente asentada pregunta sobre la función del arte en sociedades caracterizadas por la represión, la

---

<sup>175</sup> *Ibid* pp.12-13

<sup>176</sup> La descripción que hace Ramírez es de un problema real en la obra de Schendel, pero que sin embargo no se limita a tan solo un asunto formal. Como veremos más adelante, la investigación de Schendel con la materialidad con la que trabaja es de otra índole que física, lo que nos lleva a pensar que la inclusión de la obra de Schendel en *Inverted Utopias* responde más a un intento por agrupar su trabajo en la formalización de los materiales que utilizaba (por ejemplo en relación a Kosice) y sus intereses filosóficos que la emparentan con Clark y Oiticica. El hecho de que no los ubique en el mismo grupo, nos lleva a plantear la hipótesis de que Ramírez deja fuera las preocupaciones políticas y herramientas de resistencia utilizadas por la artista en muchas de sus obras.

censura y el autoritarismo. En muchos casos, en este complejo contexto, los artistas exploraron los rasgos empíricos del lenguaje, transformando el texto en un soporte para comunicar nuevos valores<sup>177</sup>.

Parece evidente que, en la historia contada por Mari Carmen Ramírez, no sólo hay vacíos, como la ausencia de artistas como Víctor Grippo y Cecilia Vicuña, o Mathias Goeritz, sino que insiste en un lenguaje formalista que hace notoria su formación como historiadora del arte en Estados Unidos. Con esto quiero hacer una breve mención a cómo, en muchos casos, al menos los tres autores que analizamos aquí —Ramírez, Camnitzer y Pérez Barreiro— han teorizado desde los centros de poder, que no son necesariamente los centros de los discursos analizados. *Inverted Utopias* se ha transformado con el tiempo en un referente de categorías que hoy se vuelve urgente descategorizar. Sin embargo, la misión de esta tesis no es sacar, por ejemplo, a Mira Schendel de la categoría que le ha sido asignada por esta historiografía, sino proponer que existen otras lecturas posibles, donde su obra hace igual o más sentido al ser ubicada en una perspectiva de sensibilidad casi opuesta.

## **Didácticas de la Liberación**

En las ideas que propone Camnitzer no existen las categorías que ha expuesto Ramírez. Por el contrario, sólo existe una: la del conceptualismo latinoamericano, diferenciado del resto del mundo. En este sentido, ambos, Ramírez y Camnitzer, encarnan la idea de la producción latinoamericana como un lugar de diferencia. En el texto que revisaremos a continuación se entiende que posiblemente la vinculación del arte latinoamericano al terreno de lo político está dado no por una búsqueda artística específica, sino por una realidad común a la situación contextual latinoamericana, tanto en el campo del arte como en el de la política, así como en disciplinas como la pedagogía, las prácticas religiosas, etc. Si extendemos esta idea al campo de la espiritualidad, que Camnitzer obviamente excluye como tema central, aunque menciona en obras de algunos artistas como Lygia Clark y Helio Oiticica, se entiende que la exclusión de este aspecto de la realidad —y de la historia del arte latinoamericana— responde más a una falta de consideración del camino espiritual y la conciencia como arma de transformación social que abarca tanto lo individual como lo colectivo.

---

<sup>177</sup> *Ibid* P.13

Desde el punto de vista de esta tesis, la conciencia espiritual no excluiría la conciencia política, como sí ocurre a la inversa en la lectura que hace Camnitzer en su libro. Ocurre que para él, posiblemente, la conciencia política se movía entonces en el campo de la acción transformadora social de manera evidente y, en cambio, la conciencia espiritual parecía excesivamente individual y pasiva frente a la realidad.

Como ha señalado la historiadora Mari Carmen Ramírez el conceptualismo latinoamericano incluye cualidades sensoriales normalmente prohibidas en el canon conceptualista de los centros culturales de América del Norte y Europa. El trabajo, más allá de las angustias producidas por las necesidades sociales, también se permite el lujo de ser placentero. Esto lleva a que el conceptualismo latinoamericano, en comparación con las obras hechas en los centros, parezca algo sucio y pagano.<sup>178</sup>

El análisis de Camnitzer comienza siempre desde una comparativa con el discurso dominante, cuyo intento por desapegarse de él y marcar la diferencia hace aún más complejo ver con claridad los elementos distintivos del conceptualismo latinoamericano, y aún más, entender la categoría de “lo conceptual” sea cual sea la procedencia o el contexto. Este es posiblemente un dilema que existe hasta hoy. Camnitzer hace hincapié en decir que uno de los grandes componentes del conceptualismo latinoamericano sería el cruce político con la poesía y la pedagogía:

Hay dinámicas aquí que son fuertemente interdisciplinarias y que incorporan al arte elementos que hasta entonces habían sido excluidos. El resultado de esta integración, muchas veces parece ajeno al arte tal como se conoce. Este trastorno de la clasificación, una especie de anarquía del conocimiento que logra que los temas sean mucho más interesantes que cuando se estudian dentro de las sistematizaciones tradicionales no se limitó a América Latina ni a la inclusión de la política. La política fue acompañada por la poesía y la pedagogía, y las tres tienen que ser tomadas en cuenta al mismo nivel con los logros visuales formales.<sup>179</sup>

---

<sup>178</sup> Camnitzer, L. *Op. cit* P.17

<sup>179</sup> *Ibid* p.20

Esta cita nos ayuda a ser un poco más críticos, ya que esos elementos nuevos, incorporados, antes excluidos, son también excluyentes del elemento que interesa a esta tesis: la conciencia espiritual. El cruce entre política, pedagogía y poesía ofrecen para Camnitzer una lectura del arte como signo de las diferencias socioeconómicas y culturales, que nos acercaría, como espectadores, a un mayor entendimiento de la realidad. Esta idea involucra nada más que una característica transformadora en el arte, una ampliación de la conciencia y con ello de la percepción de la realidad de manera más amplia. Este propósito es, en definitiva, el mismo que persigue la conciencia espiritual.

Camnitzer tiende más bien a la aclaración de un fenómeno, movimiento o tendencia que se originó en América Latina y a designar las diferentes influencias que habrían hecho de este movimiento uno diferente del originado en Estados Unidos. Esta aclaración es fundamental para comenzar a entender las prácticas de artistas como Schendel, Grippo y Viciña, entre otro/as, ya que la propuesta de Camnitzer da un primer paso para establecer la diferencia. En muchos casos, a lo largo del texto, el autor enfatiza que hubo momentos representativos de la historia del arte latinoamericano en que, si bien la relación arte y política se hizo totalmente natural y de apoyo mutuo, el arte no fue el tema de preocupación mayor que en cualquier otro movimiento preocupado por la revolución social, para quienes el arte era solo una herramienta. Sería interesante pensar que, en el caso de los artistas que interesan a esta tesis, el orden de sus preocupaciones se organizan desde el arte, la materia en sí misma del arte, sus medios y posibilidades estéticas, para finalmente con la unión de todo ello como fuerza poder introducir sus preocupaciones en el mundo.

Es una característica de los conceptualismos que éstos reivindican la desinstitucionalización como asunto de gran importancia, pero de lo que hablamos aquí, y desarrolla Camnitzer, es que estamos hablando de algo mucho más profundo, de un esfuerzo serio y radical para cambiar la sociedad, en donde los museos y galerías no son más que pequeñas manifestaciones sintomáticas del problema.<sup>180</sup> “Mi generación, señala Camnitzer, la que se formó intelectualmente durante la intervención de Estados Unidos en Guatemala durante los años cincuentas fue educada con la idea de que el arte era una herramienta de combate (...) El arte se convirtió en una estrategia unificadora del público y el artista.”<sup>181</sup> Para

---

<sup>180</sup> Esto queda claro al ver las prácticas realizadas por Schendel y Grippo. Como veremos mas adelante, el compromiso político de ambos está teñido de una crítica institucional, sin embargo, el poder contenido en la obra de arte es siempre más poderoso y justifica el desarrollo de la obra en todo contexto.

<sup>181</sup> Camnitzer, L. Op. cit P.36

ilustrar esta comunión público-artista Camnitzer hace uso de la obra de Grippo *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), la cual construyó junto a Jorge Gamarra y A. Rossi en la plaza Roberto Arlt en Buenos Aires, un espacio público, con el fin de mantener viva una tradición y también denunciar la pauperización creciente de la clase obrera argentina. En la descripción de la obra, cita Camnitzer a Grippo, dice:

“Trasladar un objeto conocido dentro de un ambiente conocido por personas específicas a un ambiente frecuentado por otra clase de personas. La acción incluía a) Construcción del horno, b) fabricación del pan, c) partición del pan, y el ‘resultado pedagógico’ era el ‘intercambio de información’, Grippo unificó todas estas preocupaciones en una sola estrategia, y por lo tanto las cuestiones de estilo y la separación de la narrativa de la forma tenían una importancia menor.”<sup>182</sup>

En este sentido puede que la interpretación de Camnitzer sea sin duda certera, aunque insuficiente en términos de las dimensiones implicadas en la obra de Grippo, como sus constantes analogías y simbolismos.

La idea modernista del arte como herramienta para la mejora social existió también en las primeras abstracciones. Camnitzer señala esto diciendo que la abstracción, el instrumento modernista para la utopía, es usado como el ejemplo típico de la construcción.<sup>183</sup> Funcionó como agitación, pero solamente en un breve período inicial, cuando todavía era percibida como una ruptura estética. La creencia modernista era que el buen arte ayuda a hacer una buena sociedad.<sup>184</sup> Estas comparaciones y ejemplos acercan un poco más a los movimientos y manifestaciones latinoamericanas a las ocurridas en Europa y Estados Unidos, ya sea por contraposición de sus valores, o porque las primeras parecen haber fracasado alentando en su momento la posibilidad de éxito de las segundas.

## La abstracción y sus diferentes intenciones

---

<sup>182</sup> *Ídem*

<sup>183</sup> Camnitzer se refiere a la abstracción latinoamericana, específicamente al constructivismo universal de Joaquín Torres-García cuya gran contribución a la función de la abstracción en el contexto Latinoamericano fue la identificación del idioma abstracto fundado en las artes precolombinas como un vehículo para revelar la identidad cultural y social de un grupo. Ver Mari Carmen Ramírez, *Inversions. The School of the South*. Op. cit. P. 73

<sup>184</sup> *Ibid.* P.34

En los últimos años, el gran exponente de la modernidad latinoamericana ha sido la abstracción geométrica. Esta manifestación abarcó el período de 1930 a 1970 y se desarrolló principalmente en las ciudades de Buenos Aires, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Caracas y Montevideo. Actualmente la Colección Patricia Phelps de Cisneros es la mayor colección de este arte en la región, y aunque cuenta con colecciones de otros períodos y tendencias, su mayor acervo es la abstracción geométrica. Según dice su misión, durante este período muchos artistas a lo largo de Sudamérica, adoptaron la abstracción como un lenguaje mediante el cual desarrollar y expresar múltiples, y a menudo contradictorios, modelos para una radical y nueva relación entre arte y experiencia. La abstracción representaba un lenguaje para abordar un futuro cosmopolita y progresivo. Originalmente desarrollada en Europa y Rusia, la abstracción geométrica se convirtió para Latinoamérica en una herramienta rica y poderosa con la cual expresar la creciente ambición de un continente que emergía como un generador cultural y político de nuevas ideas a mediados del siglo XX.

Hasta ahora ha habido dos exposiciones que han marcado lo que hoy podríamos llamar la historia de la abstracción en América Latina, *Geometry of Hope* realizada en el Blanton Museum de Texas en 2007 y *La Invención Concreta* realizada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2013. Ambas propusieron en su momento diferentes maneras de abordar la abstracción latinoamericana y las preocupaciones de los artistas. En la primera, los artistas estaban agrupados por los movimientos; en cambio, en la segunda, los artistas estaban agrupados de acuerdo a las afinidades y las creencias artísticas fundamentales de cada autor, sin importar la cronología o geografía, e incluso esta incluía obras de artistas de Europa y Estados Unidos que fueron de especial importancia en establecer estas intenciones artísticas. Este último modelo buscaba ayudarnos a valorar la rica diversidad de propuestas contenidas en este período, y a comprender que el uso de un lenguaje común no condena necesariamente a los artistas a un mismo propósito. En la exposición se podían encontrar artistas que concebían la abstracción como un sistema para crear relaciones interpersonales mediante objetos manipulables, o para quienes establecer proporciones matemáticas era una metáfora de la estructura matemática del universo. Para otros, el ritmo visual y la repetición creaba la posibilidad de desmaterializar el objeto en vibraciones ópticas y efectos lumínicos, mientras

tanto otros utilizaron el símbolo y el lenguaje para crear un diálogo con culturas pasadas y sistemas espirituales. En el texto curatorial, así como en los textos de sala que acompañaban la exposición, era posible ver un nuevo modo de abordar el arte de la región, utilizando el caso específico de la abstracción. En el texto podía leerse que ecia: “Todas estas intenciones están basadas fundamentalmente en diferentes perspectivas del rol del arte en la sociedad, y su potencial para la transformación poética y política.”<sup>185</sup> Manifestando que incluso la abstracción, y sus formas aparentemente vacías de contenido, estaban cargadas por una voluntad transformadora ligada tanto a la situación política de su tiempo como a la cosmovisión espiritual que la antecedió.

Como hemos visto ya en el primer capítulo, en la última década ha tenido lugar un sutil, no por eso menos importante, cambio de paradigma que ha afectado principalmente a los modelos con los que hasta ahora percibíamos la realidad. Muchos de estos cambios son visibles en exposiciones que, como *La Invención Concreta*, expanden la riqueza de sus narrativas basándose en las particularidades, aquí llamadas *intenciones*, artísticas<sup>186</sup>. Después de la exposición de Tuchman, *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1895-1985* que, como vimos no incluía a América Latina, tal vez sea *La Invención Concreta* la primera exposición de abstracción geométrica latinoamericana que no condena los aspectos espirituales implícitos en la obra de alguno de los artistas incluidos, como Mira Schendel, sino que, por el contrario, los distingue por esa cualidad afín. Otra de las preocupaciones fundamentales mostradas en esta exposición es la de evitar el reduccionismo generado por el término Arte Latinoamericano del cual la propia Colección Patricia Phelps de Cisneros, según señala su director Gabriel Pérez Barreiro, ha sido gran responsable. El término Latinoamérica es algo a lo que hay que resistir debido a que tiende a la generalización, comenta en una entrevista realizada con motivo de la exposición.<sup>187</sup>

---

<sup>185</sup> Texto extraído de la web de la CPPC. Visto por última vez el 11.07.2015

<http://lainvencionconcreta.org/en/page/exhibition#publication>

<sup>186</sup> Explica Gabriel Pérez-Barreiro que durante mucho tiempo se tendió a agrupar y pensar la abstracción como un bloque sólido de ideas que formaban una unidad. Sin embargo al ir hilando más fino es posible ver que entre los propios artistas abstractos hay diferencias sustanciales, hay quienes como Tomas Maldonado creen en una visión neoplatónica donde el andamio del mundo sería la geometría y la matemática; otros como Lygia Clark creen que la abstracción es un diálogo interpersonal. Joaquín Torres-García y Mira Schendel están interesados en la espiritualidad y la palabra, dos conceptos mucho menos reduccionista que la abstracción pura. Luego están aquellos que les interesa la teoría de la Gestalt, con superficies inestables, etc. Ver entrevista realizada por la autora en su blog.caroinc.net enero de 2013.

<sup>187</sup> *Idem*.

Tomando este modelo de *intensiones* y particularidades discursivas presentes en cada artista, dedicaremos los siguientes tres capítulos a analizar la obra de tres artistas que, como veremos, han sido persistentemente ignorados, y sólo como excepciones vinculados por la crítica al movimiento conceptual surgido en América Latina. Sin embargo, tanto por los testimonios dejados en sus propios escritos y los relatos de sus herederas, en el caso de Schendel y Grippio, como por sus testimonios vivos, en el caso de Cecilia Vicuña, y mediante la profundización en las diversas capas de significados propuestas por sus obras, podremos abrir lugar a nuestras interpretaciones y a la posibilidad de que no todos los artistas forman parte de un movimiento o ideología establecida por el canon, sino que cada día más, aparecen discursos autónomos, pensamiendos individuales, que destacan por manifestar, defender y posicionarse desde otras formas de subjetividad.



## CAPÍTULO 4

**Mira Schendel**





Fig. 1 Mira Schendel con las Droguinhas en Londres (1966)

### Mira Schendel

Mira Schendel (Suiza 1919 - Brasil 1988) fue una artista que llegó al arte de la mano de la pintura desde muy temprana edad. Sin embargo no comenzó su producción artística hasta los treinta años en un momento de grandes cambios en su vida adulta. Recién llegada a Brasil a finales de los años cuarenta comenzó a pintar influenciada especialmente por la escuela italiana de Giorgio Morandi y sus contemporáneos. Su vida hasta entonces había estado marcada por lazos afectivos temporales, cambios de ciudades, el aprendizaje de diferentes lenguas, la guerra, así como por los contrastes entre judaísmo y catolicismo, y su gran interés por la filosofía y la teología. La ciudad de Porto Alegre pareció darle la oportunidad de comenzar una nueva vida y dedicar tiempo a su carrera profesional. Con la convicción de que no había otra cosa que ella pudiera hacer que abocarse al arte, escribe en una carta a su amigo, el teólogo Fernando Tartaglia “El arte es nostalgia de Dios, no tienes que pintar lo que ves, ni siquiera lo que sientes, sino tan solo lo que vive dentro nuestro... Tanto dolor me condujo a este medio de expresión. Yo no sé si mi pintura es buena, solo sé que es arte.”<sup>188</sup> Schendel se caracterizó por ser una artista tremendamente prolífica, y no demasiado vinculada con el círculo de artistas brasileños más representativos de esos años, como Helio Oiticica o Lygia Clark. Ella era más bien una artista retraída a sus intereses personales y a su familia, dedicando mucho tiempo a la investigación de su obra, los materiales y los temas que le interesaban.

El reconocimiento del trabajo de Mira Schendel ha tardado en llegar, existiendo aún muchos aspectos de su obra y de su vida que siguen sin ser atendidos. El objetivo del presente capítulo es dar una mirada detallada a su pensamiento y a las intenciones que había detrás de algunas de sus obras, en especial a su visión de la vida, el tiempo y la conciencia humana. Para ello comenzaremos por dar a conocer los puntos de vista que la crítica ha propuesto hasta hoy, abarcando investigaciones doctorales, ensayos, conferencias y exposiciones dedicadas a la artista. También aludiremos a sus escritos y a las relaciones que tuvo con algunos personajes que fueron fundamentales para el desarrollo de su visión. Profundizar en la obra de Mira Schendel propone diferentes desafíos. Entre ellos destacan la difícil labor de desestructurar las

---

<sup>188</sup> La carta de Schendel está sin fechar y pertenece a los archivos de su legado.

categorías que le ha otorgado la crítica, por ejemplo, la de pintora abstracta. También el cuestionamiento del modo en que la historia del arte ha construido el discurso en relación a la abstracción, y con ello de la abstracción en relación a su contenido espiritual, conceptual o político; y por último, la reformulación de la construcción de la historia del arte de América Latina, contexto en cual Mira Schendel desarrolló toda su carrera y que, como en toda la construcción historiográfica hegemónica, ha dejado a algunos artistas y temáticas fuera de su discurso.

En una primera parte expondremos brevemente y de forma cronológica el desarrollo de la obra de la artista desde su primera exposición en 1950 hasta las obras realizadas antes de su muerte en 1988, intentando iluminar la complejidad de relaciones que ella estableció durante estos años con la escena intelectual brasileña, especialmente con personajes como el poeta Haroldo de Campos, el crítico Mario Pedrosa, el físico Mario Schenberg y el sacerdote dominicano Fray Chico, y también con otras figuras claves en la internacionalización de su obra, como el crítico y curador inglés Guy Brett. La diversidad de disciplinas que existían entre sus amistades da una imagen de la dimensión multidisciplinaria del pensamiento de Schendel, donde se cruzaban ciencia, filosofía, poesía, arte, historias de la vida cotidiana, religión y también política. Ella concebía el arte en un cruce de pensamientos donde era posible habitar el mundo a una especial velocidad, con una paciencia característica. Desde esa actitud es posible pensar que la obra de Schendel nunca buscó representar un mundo diferente del que habitaba, sino ampliar los modos de habitarlo.

En la segunda parte analizaremos las exposiciones realizadas después de su muerte como las monográficas *Mira Schendel: No vazio do mundo* (1996-1997), *Continuum Amorfo* (2004), la bipersonal junto a León Ferrari *Tangled Alphabets* (2009) y la reciente exposición retrospectiva en la Tate de Londres *Mira Schendel* (2013). También, y de vital importancia, la investigación doctoral de Geraldo de Souza Dias publicada bajo el título *O Spiritual da Corporeidade* (2005-2009). Finalizaremos con el análisis de una selección de sus obras las cuales han sido escogidas de acuerdo a las relaciones que estas establecen de forma más directa con la mutación y la conciencia e involucran en mayor o menor medida la alquimia y el *I Ching*. El listado de obras seguirá el siguiente orden: *Ondas Paradas de Probabilidades* (1969) (Fig. 2), *El retorno de Aquiles I* (1964) (Fig. 4), *Homenaje a Dios, padre de occidente* (1975) (Fig. 6), *Droguinhas* (1965-1968) (Fig. 7), *I Ching* (1970) (Fig. 10), *Serie Cadernos* (1971) (Fig. 9) y un especial apartado dedicado a su pintura abstracta-figurativa realizada a lo largo de su vida .

## Una breve biografía: sus años de creación

Mira Schendel llega a vivir a Brasil procedente de Europa, dejando atrás su juventud católica, su deseo de ser poeta, la filosofía, la teología e interminables escenas de guerra y destrucción. Nace con el nombre Myrrha Dagmar Dub (Schendel es el apellido de su segundo marido) en Suiza en 1919, en el seno de una familia de padre judío (Karl Dub) y una madre judía convertida al catolicismo (Ada Saveria Buttner), por lo que Mira es bautizada católica. Sus padres se divorciaron al poco tiempo de casados y su madre se traslada con ella a vivir a Milán en 1922, donde se casaría en segundas nupcias con Tomaso Gnoli, quien llegaría a ser director de la Biblioteca Braidense en Milán y luego de la Biblioteca Estense en Módena. En este contexto se crió, rodeada siempre de la cultura humanística y católica. Gnoli era cercano de Giovanni Battista Montini, quien fuera nombrado Papa en 1958 bajo el nombre de Pablo VI. Mira estudió arte en una escuela libre en Milán entre 1930 y 1936, y luego filosofía en la Universidad Católica del Sagrado Corazón en la misma ciudad, pero debió abandonar sus estudios en 1938, ya que las leyes antisemitas proclamadas por Mussolini la obligaron a buscar refugio fuera de Italia. Entre 1939-1944 sus movimientos son inciertos, sin embargo el desplazamiento cultural, geográfico y lingüístico que experimenta van a volverse evidentes en su obra donde incluirá palabras y letras. Durante este período de nomadismo llega a Sarajevo, donde se casará con su primer marido Jossip Hargesheimer, con quien regresaría a Milán brevemente, antes de emigrar a Brasil como ciudadana yugoslava bajo el nombre de Mira Hargesheimer. Si bien las referencias de Schendel a la Guerra fueron escasas en su vida y aún menores en su obra, una vez instalada en Porto Alegre en 1948 se verá embarcada en la polémica pública por la defensa de los inmigrantes europeos, donde afirmaba su decisión de liberarse de ese “espíritu sectario que tanto nos identifica con el deseo de monopolizar el dolor.”<sup>189</sup>

Su profundo interés por Heidegger y la filosofía fenomenológica, así como por la religión y los asuntos de la existencia la llevarían desde muy joven a establecer correspondencia con sacerdotes, filósofos, monjes y teólogos. Entre ellos el escritor y teólogo italiano Ferdinando Tartaglia (1916-1987), con quien mantendría una profunda amistad hasta su

---

<sup>189</sup> Pérez-Oramas, L. *Mira Schendel y León Ferrari. El Alfabeto enfurecido*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición) Madrid. 2009. P.22

muerte. Fue él mismo quien la introdujo a los escritos del teólogo John H. Newman (1801-1890) cuya obra citará en unas de las primeras pinturas en las que incluye texto. Tanto Newman como otros intelectuales que Schendel conocerá a lo largo de su vida, entre ellos Vilem Flusser, Max Bense y Umberto Eco, se volverán esenciales en su exploración sobre lo divino y la presencia del ser en el mundo, búsquedas fundamentales para en la realización de toda su obra.<sup>190</sup>

Antes de emigrar a Brasil Mira Schendel había pasado casi seis años estudiando arte. Sin embargo no produjo obra durante esos años. Una vez instalada en Porto Alegre, como dice en una de sus cartas, comenzó a pintar y hacer cerámicas, visitaba exposiciones, leía filosofía, escribía y publicaba poesía, y atendía a clases de dibujo y escultura en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, mientras trabajaba en la tienda *Tipografia Mercantil*. Entre todas sus actividades, y gracias a su interés y personalidad, la artista se involucró rápidamente con el ambiente artístico que existía entonces en Porto Alegre. Sus pinturas de los años cincuenta y comienzos de los sesenta se caracterizan por un trabajo tonal, predominantemente terroso con tendencia a un uso abundante de pintura que no necesariamente está limitada a formas concretas, sino que también explora la línea del dibujo y las formas abstractas, en muchos casos geométricas, las que continuará explorando en los últimos años de su vida. Desde el comienzo es posible ver cómo la crítica en Brasil se muestra muy receptiva a aspectos sensitivos presentes en la médula de su trabajo, como emoción, religiosidad y metafísica; pasando los años en la medida que ella comienza a trabajar otros medios y su obra se vuelve más conocida entre la crítica, estos conceptos quedan un poco más desatendidos. Desde comienzos de los años sesenta, cuando su obra ya no se limita tan solo a la pintura, sino a la instalación y los objetos, los escritos que refieren a la obra de Schendel se tornan hacia otras preocupaciones, no necesariamente de orden formal como ocurría contemporáneamente con la crítica a la pintura en Estados Unidos, pero sí de orden político y conceptual. Sin embargo, las intenciones de la artista de una obra que provoque un impacto en sus pares y en el espectador están siempre allí, equilibrándose entre sus intereses políticos vinculados a la memoria de sus años en Europa y en reacción a la dictadura brasileña, y a sus preocupaciones de orden filosófico y espiritual.

Gracias a una cercana relación con el periódico local de la ciudad Mira Schendel es invitada a exponer sus primeras pinturas en el Auditorio do Correo do Povo de Porto Alegre en 1950. Allí mostró sus primeras pinturas retratos, paisajes y naturalezas muertas. Entonces el

---

<sup>190</sup> De Souza Diaz, G. Conversación con la autora en Septiembre de 2014.

crítico Aldo Obino escribió en el mismo periódico un breve artículo titulado *Pintora Italiana que surge*, donde la presenta como una pintora autodidacta cuyo trabajo destaca por su melancólico realismo.<sup>191</sup> Gracias a la buena recepción de su trabajo la artista se siente con el coraje suficiente para presentar un trabajo en el panel de selección de la Primera Bienal de Arte Moderno de Sao Paulo de 1951. Su obra *Paisagem* es exhibida en la sección de pintura.<sup>192</sup> Schendel, desde muy el comienzo de su trabajo, tuvo la preocupación por la separación entre lo abstracto y lo no abstracto, en una carta de 1952 comenta “Yo no sé qué decir sobre mi pintura. Otra que ésta no es “abstracta”. Pero es “abstracta”, como creo que lo es todo arte.”<sup>193</sup> Entre 1951 y 1953 gana algunos premios en los salones de Bahia y Rio Grande do Sul y realiza una segunda exposición en 1952. Durante este periodo visita una exposición de la delegación uruguaya mostrada en la Bienal de Sao Paulo, donde ve por primera vez la obra de Joaquín Torres-García, que se volverá una referencia importante para la artista en sus obras tempranas.

En 1953 Schendel se muda a São Paulo en busca de mejores posibilidades para su obra, comenzando a relacionarse con la escena de la ciudad. Sus intereses por el arte y la filosofía la rodean de un interesante círculo intelectual. Se divorcia de su marido y a los pocos años se casa con Knut Schendel. En sus primeros años en la ciudad se vuelve miembro del Museo de Arte Moderno de São Paulo MAM SP donde atiende a conferencias y otras actividades, y es también una regular visitante de la biblioteca Mario de Andrade. Conoce a algunos artistas brasileños de la escena local, como Antonio Bandeira, Bruno Giorgi y Paolo Rissone. Continuando con la pintura, sus obras comenzaron a ser más abstractas y geométricas, con especial énfasis en el color y la materialidad. En 1954 Schendel es invitada a realizar su primera exposición individual en el MAM SP donde muestra su serie *Geladeiras* y *Fachadas*. Luego, en esta misma línea, en 1955 en la Tercera Bienal de São Paulo muestra dos pinturas en tempera llamadas *Composicao* n° 4 y *Composicao* n° 5. Con la suma de ambas presentaciones la artista consigue instalarse en la escena paulista como una artista de cierto reconocimiento. Ese mismo año entra en contacto con quienes serán parte fundamental para su trabajo de aquí en adelante, el físico y crítico Mario Schenberg; el psicoanalista, poeta y crítico Theon Spanudis; y el filósofo Vilem Flusser.

---

<sup>191</sup> de Avelar, Ana C. *Chronology*. En *Mira Schendel*, Tate Publishing en asociación con la Pinacoteca do Estado de Sao Paulo 2013. P.219

<sup>192</sup> El premio de ese año en la Primera Bienal de Sao Paulo fue para el artista concreto suizo Max Bill por su escultura *Unidade Tripartida* (1948-49) lo que consolidó la abstracción geométrica como la tendencia estilística en el arte contemporáneo brasileño, poniendo fin al debate de la figuración vs la abstracción dominante en Brasil durante los años cuarentas. Ver nota en la cronología de Ana Candida de Alvear.

<sup>193</sup> *Idem.*, P 220



La artista interrumpe su producción entre 1957 y 1963, periodo en el que se dedica a cuidar a su hija Ada que había nacido en 1957. Cuando retoma la pintura, produce un conjunto significativo de obras abstractas, matéricas, que rápidamente abandona para enfocarse en su producción exclusivamente sobre papel japonés, utilizando siempre, —salvo escasísimas excepciones— un mismo formato: un rectángulo de 2:1 equivalente a la suma de dos cuadrados perfectos, en los que realizará sus dibujos conocidos como *Monotipias*. Sus últimas pinturas de este período involucran en casi igual intensidad una exploración entre el espacio vacío y lleno, entre el peso de las formas geométricas abstractas y el color. Las expone en la Galería de Arte São Luiz y en Galería Aremar unos meses más tarde. La crítica interpreta estas obras como una transición en su obra hacia el concretismo. Por ejemplo, Mario Pedrosa escribió un interesante análisis haciendo mención a su trabajo temprano donde apunta a que las mismas líneas que dividían el rectángulo en múltiples o secuenciales formas regulares, en repeticiones, también dividen la tela en figura y fondo<sup>194</sup>. Para Pedrosa, la tendencia de Schendel hacia un arte concreto respondía entonces a una necesidad propia, interior: es el lenguaje de un diálogo subjetivo que necesariamente surge entre la artista y el mundo. Es interesante que Pedrosa destaque en la obra abstracta de Schendel un impacto emocional, como si fuera una característica más de la forma en sí, acercando la relación entre color y forma a un tercer aspecto más subjetivo, como lo hiciera también Kandinsky. Por su lado, y refiriéndose a las mismas obras, Theon Spanudis subraya no solo el rigor en el proceso de trabajo de la artista sino también su carácter religioso.<sup>195</sup> Durante este período Schendel comienza a usar las formas ovales y circulares que se van a convertir en un elemento común de su trabajo posterior. Estas formas están frecuentemente asociadas con la conciencia de un tiempo no lineal y no homogéneo que se vuelve siempre presente en el arte de Schendel, un concepto que dispone a la evolutiva temporalidad del racionalismo occidental a favor de una noción oriental del tiempo.

---

<sup>194</sup> Mario Pedrosa (1900-1981) fue el iniciador de la crítica de arte moderno de Brasil y un activista político que organizó la Oposición de la izquierda internacional liderada por Trotski. Fue director del MAM SP y secretario general de la Bienal de Sao Paulo de 1957, organizó el congreso internacional de críticos de arte en Brasilia ese mismo año y fue presidente de la Asociación internacional de críticos de arte AICA (1957-1970). Pedrosa fue el mayor incentivador del movimiento Concretista y de la poesía concreta en Brasil consagrándose como el crítico del movimiento concretista. Como gran defensor de la política y el arte, Pedrosa consideró que ambas eran las dos más elevadas expresiones de la naturaleza humana. Para Pedrosa todo arte era abstracto, defendiendo siempre el contenido por sobre la forma estética.

<sup>195</sup> Theo Spanudis (1915-1986) psicoanalista y crítico de arte nacido en Turquía y emigrado a Brasil en 1950 invitado por la Sociedad brasileña de psicoanálisis. Frecuenta estudios de artistas y anima a coleccionistas a adquirir obras de artistas como Alfredo Volpi y José Antonio da Silva. Comienza su propia colección y en 1957 decide dedicarse a la crítica de arte y la producción poética formando parte del movimiento poético neo-concreto y uno de los creadores de la poesía cinética Brasileña.

Uno de los últimos óleos de este período fue *Aquiles I* (Fig. 4), un formato mediano, apaisado pintado en color marrón y negro donde por primera vez la artista incorpora letras en la pintura. El texto escrito sobre la tela muestra la gran preocupación de la artista por los asuntos que vivía la Iglesia Católica por esos años del Concilio Vaticano II, en el cual estaban involucrados muchos de sus cercanos amigos de sus años en Milán. Schendel estuvo siempre atenta a los cambios y las nuevas direcciones que pudiera tomar la Iglesia, en especial aquellos referidos a los escritos de Henry Newman que abogaban por un retorno a un cristianismo arcaico, una fe mucho más apegada a los principios básicos de la creencia y la presencia de Dios en el mundo. Más adelante revisaremos en detalle esta obra, pero vale decir que así como señalaba Schenberg el interés de la artista por las filosofías orientales, ésta mantuvo siempre un pie también en la religión, como si tanto las ideologías como los materiales de su trabajo, los temas, las dicotomías entre lo abstracto y lo concreto, entre lo bidimensional y lo instalativo, no fueran relevantes en sí sino herramientas para desarrollar sus preocupaciones. Mira Schendel entiende desde muy tempranamente que la abstracción no es el único medio para abordar otras formas de subjetividad. Es fundamental este momento de su carrera para comprender muchas de las obras de los años siguientes, especialmente las obras instalativas que comenzará a realizar a mediados de los años sesenta.

Para comienzos de 1964 Schendel presenta por primera vez las nuevas piezas hechas con el papel de arroz que el crítico Mario Schenberg le habría regalado, quien introdujo a la artista en el mundo oriental, y con quien gustara de mantener largas conversaciones sobre la filosofía de oriente, la práctica del Zen y otros asuntos. Él es el primero en aplicar conceptos como vacío, trascendencia e inmanencia al discutir su trabajo, nociones que se volverán asociadas con ella desde entonces y hasta la actualidad. Las *Monotipias*, donde combinaba dibujos y texto a tinta negra sobre el papel, tomaban un carácter minimalista y austero frente a piezas anteriores, buscando nuevos formatos de exhibición, así como también un lenguaje más puro y particular. En 1965 exhibe ocho *Monotipias* en la 8ª Bienal de São Paulo bajo el nombre *Canto dos jovens (a propósito de Stockhausen)*. En esta serie Schendel dibujó sobre la pieza musical de Stockhausen para crear un universo de palabras escritas en diferentes idiomas: italiano, francés, inglés, alemán y croata. En estas piezas se hace presente una preocupación que también atravesará la obra de la artista: la palabra, el lenguaje y el texto. Sin duda los más completos análisis de la obra de Schendel a este aspecto son los textos de Vilem Flusser, quien fuera un gran filósofo del lenguaje y cercano interlocutor de la artista:

Los escritos de Schendel no son textos. Ellos no tratan de nada, así que no pueden ser leídos como representaciones. Son pre-textos. Ellos son lo que el texto es antes de convertirse en texto. Pero como son casi simbólicos, como pre-textos, ellos no pueden ser “leídos” como dibujos (no en el sentido tradicional del término). No tienen intención de cosa, como el dibujo; aunque tampoco tienen la intención, como el texto, de ser respecto de las cosas. Ellos no deben ser “leídos” en un sentido metafórico, sino literalmente.<sup>196</sup>

Durante la 8ª Bienal el artista Sergio Camargo le muestra el trabajo de Schendel al crítico inglés Guy Brett y al director de la Signals Gallery de Londres Paul Keeler<sup>197</sup>. Ambos visitan a la artista en su casa. Ese mismo año la invitan a participar de la exposición colectiva *Soundings Two* en Signals y al año siguiente a realizar allí su primera exposición individual fuera de Brasil, que será la que marque el comienzo de su carrera internacional. Antes de viajar a Londres comienza a trabajar en una nueva obra también resultante de sus experimentaciones con el papel de arroz. Escribe a Brett contando de unas simples esculturas que han nacido como resultado de amasar el papel de arroz con las manos y anudarlo. Las *Droguinhas* se presentan en la Signals Gallery como unos mantos de nudos blancos con vida propia, como un tejido de papel que se extiende por el espacio adoptando diferentes formas. En ese mismo viaje expone también en Lisboa y en Stuttgart, para luego regresar a Brasil. Schendel trabajaba entonces en una obra muy similar a las *Monotípias*, las cuales nombró *Objetos Gráficos*, investigando ideas como transparencia, corporalidad y lenguaje. Las presenta en la 34ª Bienal de Venecia (1968), junto a los artistas brasileiros Lygia Clark, Farnese de Andrade y Letycia Quadros. Ella misma viaja para organizar las piezas de papel de arroz con sus dibujos y textos, sutilmente aplastados en medio de acrílicos, colgados con hilo de nylon para ser visibles por ambos lados.

En este nuevo viaje a Europa visita muchos lugares. Entre ellos viaja a Nordkapp, Noruega (el punto más septentrional de Europa) a ver el sol de medianoche. La experiencia de ser uno en la polaridad del mundo provocó gran impacto en la artista. Mira Schendel había comenzado a estudiar los textos del filósofo Jean Gebser en 1965, estando al tanto de sus

---

<sup>196</sup> El texto de Flusser aparece en diferentes fuentes, entre ellas la tesis de Geraldo de Souza Dias.

<sup>197</sup> Signals fue una galería de arte experimental fundada en junio de 1964 bajo el nombre de Centre for Advanced Creative Study en el departamento de Paul Keller en el nr. 92 de la calle Cornwall Gardens en Londres; en noviembre se mudaron a un edificio en el nr. 39 de la calle Wigmore en la misma ciudad. Los miembros fundadores de la galería fueron Paul Keller, Guy Brett, David Medalla, Gustav Metzger y Marcello Salvatori. Para más información sobre la galería y su contexto ver: Whitelegg, I. en *Signals Echoes Traces*, en Guy Brett and Luciano Figueiredo (eds.).

publicaciones más recientes como *Origen y Presente*, la que revisamos en profundidad en el capítulo 2. Si bien no hay un archivo disponible desde el cual se pueda profundizar este interés de la artista por la obra de Gebser, como veremos más adelante en el análisis de las obras, el lenguaje utilizado por el filósofo es utilizado también por Schendel en algunos de sus escritos. Al parecer, los años sesenta fueron un momento en que ella orientó sus investigaciones de manera decisiva hacia el cruce entre el pensamiento oriental y occidental, comenzando a leer también a Carl Gustav Jung y el *Libro de las mutaciones, I Ching*. Los escritos de Gebser sobre las distintas estructuras de la conciencia habrían llevado a la artista a replantear su actitud política y el modo de hacer del arte en relación los distintos modos de habitar el mundo.

Esto se puede ver en la 10ª Bienal de São Paulo, inaugurada al año siguiente de comenzada la dictadura. La Bienal es objeto de boicot. Sin embargo muchos artistas, entre ellos Schendel, no se adhieren a la protesta. Para esta ocasión Schendel trabaja en una pieza de acuerdo a las condiciones y el contexto, la cual marcará un antes y después en sus exploraciones del espacio, la corporalidad y la importancia del texto, en este caso un extracto bíblico escrito en la pared a un costado de la instalación de hilos de nylon, que formaba un cubo en medio de la sala donde el espectador podía sumergirse y atravesar. En *Ondas paradas de probabilidade—Antigo Testamento, Livros dos Reis I, 19*. (*Ondas paradas de probabilidades – Antigo Testamento, Libro de los Reyes I, 19*), comenta la artista: “el tema es predominantemente lo visible y lo invisible, que está, en las cosas que están en acción, pero sin que podamos verlas, como en las leyes de los procesos físicos o espirituales”.<sup>198</sup> En 1971 es galardonada con la medalla de Oro en la II Trienal de Nueva Delhi en India. No se sabe qué obra exacta presenta, pero el reconocimiento contribuye al desarrollo de su carrera internacional. En 1973 realiza su primera exposición en Estados Unidos en la Galería del Brazilian-American Cultural Institute de Washington DC. Para el catálogo de la exposición su director, José Neistein, hace énfasis en la internacionalización de la artista, en la importancia de los materiales que utiliza en su obra y de en especial de sus *Cadernos*:

Las páginas de dibujos en sus cuadernos contienen letras y vectores que cuestionan conceptos sobre el espacio y el tiempo, los trozos de plexiglás donde las letras de letra-set que están diseminadas, aparentemente al azar, parecen ser la expresión física de una búsqueda espiritual e intelectual, discretamente alimentada por una delicada disposición de sus elementos;

---

<sup>198</sup> Carta a Konrad Gromholt, 25 Septiembre 1969. Citada en *Mira Schendel*, Tate Publishing. Op.cit., P.231

especialmente por momentos lúdicos de ingenio y sorpresa, como cuando los movimientos circulares imparten su hechicería, o las páginas perforadas crean una secuencia misteriosamente arrítmica.<sup>199</sup>

Durante los años setenta Schendel había profundizado en sus estudios sobre Jung y el pensamiento oriental. Comienza a trabajar en la serie *Cadernos* que, como dice su título, son cuadernos con diferentes dibujos a tinta o lápiz en los que Schendel juega con el paso de las páginas para ir cambiando la composición de un mismo “objeto” en la página, dándole movimiento y utilizando para ello las monedas del *Libro de las Mutaciones* o *I Ching*. Según señala la curadora Tanya Barson, muchos de los *Cadernos* están relacionados a las espirales de Arquímedes que Schendel también exploraría en sus discos de acrílico llamados *I Ching* (1972) (Fig. 12). Otros *Cadernos* aplicaban métodos matemáticos y filosóficos y en muchos otros Schendel adoptaba estructuras de juegos o páginas con constelaciones de círculos con numerosos agujeros hechos atravesando las páginas, proporcionando otra manifestación formal de transparencia. Los presenta en 1971 en el Museo de arte contemporáneo de la Universidad de São Paulo—MAC USP. Paralelamente retoma la pintura, realizando dos series que aluden directamente al tema de la mutación, la transformación y la meditación. *Mandalas* (1975) (Fig. 13-14) son pequeñas pinturas cargadas de un colorido brillante y muy vivo, tonos fuertes e incluso a veces pequeñas incorporaciones de pan de oro. En cambio, las de la serie *I Ching* (1971) son hechas tan solo a tres colores, en tonos verdes azules y marrón dividiendo la tela de manera horizontal. Estas serían presentadas bajo el título de *Hexagramas* en la 16ª Bienal de São Paulo de 1981. En el catálogo de la Bienal aparece un breve texto que ubica a la artista en el fenómeno de la *desmaterialización* junto al artista brasileño Eduardo Sued. Pocos años más tarde, en 1985, con motivo de una exposición de sus témperas monocromas donde Schendel incorporaba pequeños detalles geométricos en oro, Rodrigo Naves señala que es como si los conceptos de finito e infinito, sustancia, esencia y apariencia, etc. perdiesen nitidez y rigor y revelasen orígenes un tanto mundanos. Al final, dice, los cuatro elementos —agua, aire, tierra y fuego— han impulsado mucha filosofía, antes de que se viesen confinados a las ciencias

---

<sup>199</sup> Este archivo, como muchos otros que se utilizaron en esta tesis fueron encontrados en la biblioteca del MoMA en Queens en una carpeta catalogada como “press” (prensa) donde no hay mayores datos de su procedencia. En específico este texto parece ser del comunicado de prensa de la exposición.

esotéricas. La noción de absoluto, por ejemplo, puede aspirar a una pureza intocable; más también puede no pasar de una metáfora marítima.<sup>200</sup>

Su última serie fueron los *Sarrafos* (1986-87) (Fig. 20), piezas que consisten en largos paneles de madera pintados de blanco con témpera y yeso, sobre los cuales anexaba unos listones de madera pintados de negro. El efecto era el de una línea negra sobre un papel blanco, pero sin la delicadeza de sus dibujos sobre papel. Schendel ya había investigado esta idea en su serie *Sin Título (Paisagem Chinesa)* (Fig. 19) de 1981. Los *Sarrafos* fueron exhibidos en dos grupos simultáneamente en la Galería Rachel Arnaud y Paulo Figueiredo en São Paulo y al año siguiente, antes de su muerte, en Río de Janeiro en Funarte, Galería Sergio Milliet. Para esta última Ronaldo Britto escribe un texto titulado *Singularidad Plural*, donde señala que los *Sarrafos* revelan las paradojas de una poética que aparentemente acata la consistencia de un rigor aleatorio: ascético e intenso, casi anónimo pero único, altamente cerebral pero con vigoroso énfasis en un momento de sensible a su calidad.<sup>201</sup> Los *Sarrafos* están apuntalados en dos ejes de espacialidad o en dos mayores convenciones de la espacialidad con toda su carga de realidad, para cruzarla y relativizarla, en definitiva, para comprometerlos con el espacio en una manera casual pero irreversible.

## Exposiciones retrospectivas y algunos ensayos en torno a su obra

A pesar de ser ya conocida en el círculo artístico de Brasil y en ciertos círculos internacionales, la obra de Mira Schendel ha tardado en llegar a ser investigada en profundidad. Muchas de sus obras han sido exhibidas en exposiciones colectivas en Brasil y en el mundo, pero pocas han sido las exposiciones retrospectivas hasta la fecha y son tan solo algunos los teóricos que han abierto nuevas líneas de investigación sobre su obra recientemente. A lo largo de esta parte revisaremos en profundidad las investigaciones, publicaciones y exposiciones realizadas con el objetivo de dilucidar los temas que han sido más relevantes y por contraste los menos desarrollados, también las obras más analizadas y las diferentes aproximaciones teóricas a su obra. Veremos cómo, en muchos casos, existen importantes discrepancias entre los

---

<sup>200</sup> El texto de Rodrigo Naves aparece citado en la Tesis de Geraldo de Souza Dias, p.68

<sup>201</sup> Ronaldo, B. *Singularidad Plural*. Archivo de la galería consultado por la autora en septiembre de 2014.

autores, lo cual demuestra las múltiples miradas existentes sobre la obra de esta artista y la pertinencia de esta investigación y el terreno hacia donde se conduce.

A finales de 2012 la Tate Modern de Londres, en colaboración con la Pinacoteca do Estado de São Paulo, organizó un ciclo de conferencias donde diferentes personalidades involucradas con la obra de Mira Schendel ayudaron a preparar el terreno para la que sería la mayor exposición retrospectiva dedicada a la artista desde su muerte en 1988. En más de quince horas de trabajo, organizado en dos jornadas de conferencias, se consiguió reunir la mayor parte de las aproximaciones existentes hasta la fecha sobre la obra de Mira Schendel, pudiendo ampliar nuestro conocimiento de su obra y expandir así algunos de los grandes temas relacionados a su trabajo como la fe, el tiempo, la existencia y el lenguaje. Comenzando por introducir el contexto en el cual Schendel exhibió por primera vez en Londres en 1966, la curadora de la exposición Tanya Barson ofreció un panorama general para comprender la profundidad y complejidad del trabajo de la artista, remarcando la necesidad de revisitar su biografía. Menciona también la gran importancia para esta nueva etapa de investigación de las tesis doctorales de Geraldo de Souza Dias *O Spiritual da Corporeidade* y de Isobel Whiteleg *Mira Schendel. Erradical Pacifity*, ambas publicadas en 2005.

A continuación conferenciaron Briony Fer, Isobel Whitelegg, Geraldo de Souza Días, Caue Alves, Nancy Roth, Guy Brett, Aline Rezende, Kiki Mazzucchelli, Jasia Reichardt y Sofia Gotti. Durante la presentación de Geraldo de Souza Dias, este hizo algunas menciones a las obras de Mira Schendel de comienzos de los años setenta en relación al *I Ching*, a lo que Guy Brett, desde el público, preguntó si se sabía más de la relación entre la artista y el *Libro de las Mutaciones*, a lo que la respuesta fue que aún es un campo estudiado superficialmente.<sup>202</sup> Sin duda Brett fue uno de los importantes interlocutores de la obra de Schendel y el más activo responsable de la internacionalización de su obra desde mediados de los sesenta. La pregunta que realiza no solo da fe de que ciertos aspectos de la obra de Schendel continúan siendo enigmáticos y difíciles de abarcar, sino que también nos da una pista de las derivas de las investigaciones hechas hasta la fecha en las cuales, si bien el Zen ha sido considerado, el *I Ching* aún es una deuda pendiente.

Muchas de las conclusiones de las conferencias ayudaron a la edición de un catálogo que acompañó la exposición con textos de ambas curadoras, Tanya Barson *Mira Schendel Signals London The Language of Movement* y Taisa Palhares *Living in between: Mira Schendel's Poetics*, así

---

<sup>202</sup> Para más información respecto de esto, las conferencias están disponibles en el sitio web de la Tate London.

como un destacado análisis de Isobel Whiteleg *The Other World is This: Mira Schendel's Participation in the 10th Bienal de São Paulo, 1969* y otro de John Rajman *Mira Schendel's Immanence*. El catálogo también contó con una extensa cronología de la vida de la artista aunque, lamentablemente, no con un inventario de las obras que si figura en el catálogo de la Pinacoteca pero que sigue siendo incompleto, en especial en relación a los títulos de las obras.

Este esfuerzo se sumó al gran trabajo que ya había realizado la curadora brasilera Sonia Salztein veinte años antes, y tan solo seis años después de la muerte de Schendel con el catálogo y exposición *No vazio do Mundo*, donde se reuniera a un equipo importante de teóricos para elaborar un estado de la cuestión hasta entonces y una catalogación más completa de su obra. En él participaron Guy Brett con *Actively the void*, uno de los textos del autor que profundiza en la estrecha relación que tuvo con la artista; Rodrigo Naves escribe *From Behind* con un emotivo análisis de los dibujos; Nuno Ramos con *Constructing wind*, y algunos textos de la propia artista, así como también el poema de Haroldo de Campos escrito para Mira Schendel en 1968. Posteriormente, en 2004, aunque con menor impacto, se realizó la exposición *Continuum Amorfo* en el Museo Tamayo en Ciudad de México, comisariada por Willy Kautz, con un texto de Rodrigo Naves en línea con esa emotividad y profundo vínculo afectivo con la artista, y planteando un breve estado comparativo entre los textos escritos hasta entonces. Después de esta, es fundamental considerar, aunque no haya sido una exposición monográfica, la curaduría propuesta por Luis Pérez-Oramas que pone en diálogo la obra de Schendel con la del argentino León Ferrari, ubicando a ambos en un contexto latinoamericano complejo de articular pero indispensable de considerar en ambos casos. La exposición *Tangled Alphabets* realizada en 2009 en el MoMA propuso, como veremos a continuación, nuevas perspectivas a la obra de Schendel, especialmente en cuanto a su vínculo con el lenguaje. Con el fin de hacer un recorrido por las principales interpretaciones de la obra de Schendel, procederemos cronológicamente:

La exposición *No vazio do mundo* tuvo lugar en el MAM-USP São Paulo en 1994 y fue comisariada por Sonia Salzstein. Esta curadora fue la primera en desarrollar algunas ideas nuevas respecto a la relación de Schendel con la filosofía, apuntando que, independientemente de los términos empleados, no hay nada parecido al discurso filosófico en el trabajo de Schendel. En su ensayo *No vazio do mundo (En el vacío del mundo)*, comenta cómo las preocupaciones "filosóficas" que mueven a la artista parecen provenir de una inquietud



genérica acerca de la vida, en la que la cuestión de sujeto/objeto se presenta ante todo como una investigación a partir del *vacío del mundo* sobre la escala del individuo y su posición en él.<sup>203</sup> Contradictoriamente, más adelante Salzstein reconoce ciertos asuntos filosóficos en la obra de Schendel, afirmando que la obra manifiesta tener los contornos de un campo fenomenológico indeterminado, que no es privilegio del sujeto sino algo percibido a través de un terreno empírico común. Esta involucra contenidos estéticos, éticos y filosóficos, atrapados en un material pre-conceptual sublime y vulgar, en el cual los objetos terminados, habitualmente asociados con la intuición del arte, encajan solo provisional e imperfectamente. Así mismo dice que Schendel nunca pareció conceder importancia a ubicar su trabajo dentro de la historia del arte, ni tampoco parece haberlo concebido como una sucesión de procedimientos lingüísticos a ser interpretados y evaluados acorde a las exigencias de una tradición e historia del arte especializado.<sup>204</sup>

Salzstein es una de las primeras en remarcar la idea de que establecer un estudio cronológico sobre la obra de Schendel parece extremadamente inapropiado, teniendo en cuenta que ella era alguien que experimentaba el tiempo, o el proceso del devenir, como una materia en su obra. De hecho, aclara que dividir su trabajo en períodos cronológicos sería el equivalente a aniquilar el movimiento esencial de tres décadas de producción. La noción de temporalidad está presente en la obra de Schendel más evidentemente en sus experimentos con materiales efímeros, dice Salzstein, ya que en ellos la temporalidad aparece inmediatamente como acción. Así mismo, en los otros “objetos estáticos” creados por la artista, existe el rumor de una temporalidad interior. El tiempo en la obra es un pasaje con extremos no visibles, de tal manera que cada objeto, más allá de ser un puente hacia el otro, es también un material inerte bloqueando múltiples probabilidades. Así, la noción de pasaje es tan importante como la de opacidad. Tomando el ambiente creado por su obra *Ondas paradas de probabilidades* de 1969, en ella existe un espacio delimitado por hilos de nylon que cuelgan del techo formando un cubo perfectamente traslúcido. Este espacio virtual sugiere ser atravesado a lo largo de todo su interior. Sin embargo, este se desmaterializa en un pestañar de agujeros y pasajes, afirmando su estado transitivo como primario. En su texto introductorio la curadora habla del trabajo de

---

<sup>203</sup> Salzstein, S. *No vacío del mundo*, Ed. Marca D'Agua, Brasil.1996. P. 32

<sup>204</sup> En el mismo texto citado, una nota al pie Sonia Salzstein señala “Agradezco a José Rezende por esta información, que viene a su tiempo junto con los comienzos de la artista en los años 70s. A pesar de esta información, se pueden ver muchas afinidades entre la pintura de Schendel de los años 60s y el informalismo reinante en la pintura europea del mismo período, donde se ve el desarrollo de un gran drama de materiales. En cualquier caso, es importante subrayar las diferencias del trabajo de la artista en relación a esto. En el caso de Schendel, la fuerza de los materiales nunca traduce un exceso o imposibilidad de formalización, sino una potencia y negación de cualquier apreciación metafísica.” Salzstein, Sonia. Op.cit. P. 46

Schendel en relación a Lygia Clark y Helio Oiticica, refiriendo principalmente al asunto de la experiencia personal involucrada en la obra de los tres, especialmente las ideas de dispersión e inmersión del sujeto en la materialidad inmanente previa o posterior a la noción de conciencia personal.

En el texto *Actively the void* (*Activamente el vacío*) Guy Brett rememora los años sesenta, cuando conoció a Schendel, señalando que en ese momento ella se encontraba en pleno vuelo de una forma de producción que haría, de una manera especial, renovar la capacidad del arte como un “proceso de sensibilización”. Brett mantuvo un largo diálogo con la artista desde que los presentara Sergio Camargo durante la 8ª Bienal de São Paulo. En este texto cita alguna de sus correspondencias con Schendel, en la cual comentan sobre la importancia de la línea, la superficie y principalmente el vacío, llamando a la línea la *expresión del vacío*, un símbolo real que para ella era la expresión de *relaciones reales*, indicando que el arte ya no era más *religioso* o *mágico*, empleando los términos como aspectos intangibles y por ende “irreales” del mundo. Brett comenta que para dar respuesta a las interrogantes dentro de la obra de Schendel es necesario dar a la noción de vacío una importancia que nunca le ha sido otorgada en la mayor parte de los estudios del arte del siglo XX<sup>205</sup>. Esto se suma al objetivo de Salzstein de dar mayor relevancia al vacío en la obra de Schendel en esta exposición, aunque Brett sí profundiza en el carácter filosófico de este concepto. Es obviamente paradójico, dice Brett, dar importancia a la “nada”, pero ese es precisamente el punto. El vacío implica siempre una relación dialéctica entre un completo blanco-nulo y su opuesto: un potencial inagotable. Silencio, vacío, nada, negación, pueden ser vistos como recursos comunes, tanto en el sentido filosófico como socio-político. Sin embargo, remarca, existe una paradoja en el corazón de todo este asunto, ya que el uso del vacío en los artistas contemporáneos nos conduce a un dilema filosófico antiguo: el hecho de que en el acto de definir o nombrar la realidad de alguna manera esta se reduce.<sup>206</sup> En el texto cita al poeta concreto inglés Dom Sylvester Houédard, quien conocía el trabajo de Schendel y expresa muy bien esta paradoja: “Todo lo material es una revelación de lo invisible —la verdad última sobre la verdad es pintada sobre todo material para todo aquel que pueda leerlo—. Dios es sólo conocido como un no-algo, una no-cosa o nada.”<sup>207</sup>

---

<sup>205</sup> Guy, B. “Actively the void” EN Salzstein, S. (ed.) *No vacío do mundo*, Ed. Marca D’Água, Brasil. 1996. P. 57

<sup>206</sup> *Op. cit.*, P. 58

<sup>207</sup> Sylvester Houédard, D. (1969) *Introduction to 12 dancepoemas from the cosmic typewriter*, Aplomb Zero n1. Citado por G. Brett, *Actively the void*, en *Op. Cit.* P.58

Continúa Brett, asegurando que la aplicación de este principio a la institución del arte se vuelve especialmente marcada durante los años cincuenta y sesenta, se puede encontrar un número de artistas empleando estrategias similares a las del Satori Zen. Brett asegura que lo que las instituciones del mundo del arte —galerías, museos, el mercado, historia del arte académico— han llamado y especulado como “arte” no es donde el arte realmente reside. De hecho, el arte reside en cualquier lugar excepto “allí”. Dando visibilidad e intentando ubicar el vacío entre las prácticas contemporáneas, Brett pasa por la obra de un gran grupo de artistas internacionales a lo largo del texto, encontrando interesantes metáforas a la atracción por el vacío, especialmente en la escena de Brasil, como la expresión de una intensa contradicción, el choque —pero a su vez la intimidad, el sentido de pertenencia— existente entre lo cósmico y lo tópico, lo filosófico y lo político, lo metafísico y lo material. Fue especialmente revelador, termina diciendo, que Schendel nombrara a su serie de extraordinarios trabajos que emergieron de sus dibujos de mediados de los sesenta *Droguinhas*, en inglés *little nothings*, *pequeñas nada*s.

Con igual cercanía a los aspectos biográficos de la artista, Rodrigo Naves escribe *From Behind* (*Desde atrás*) un texto en el que analiza de manera sensible y emotiva los dibujos de Mira Schendel. Es sabido, dice, que si uno mira fijamente a la nuca de alguien, en algún momento este se dará la vuelta hacia uno:

Hay momentos en la vida en que somos apoderados por una extraña plenitud. Hay momentos en que un registro preciso —en la vida y las relaciones— nos llena de una modesta autoridad, como si nada estuviera más allá de nuestra comprensión, incluso porque en tiempos como éstos nosotros queremos poco, o nada. No experimentamos esto mediante la fuerza o la determinación, sino a través de una especie de perfecta sintonización que nos da la perfecta medida de todos los gestos, sus conexiones y consecuencias. Esto es, sobretodo, lo que aprendemos de sus dibujos.<sup>208</sup>

El relato de Naves da testimonio de su experiencia frente a la obra de Schendel, la idea que descansa detrás es la de una obra de arte que afecta a quien la mira, que modifica en alguna medida inesperada a su observador, a su entorno. Como iremos viendo, esto es una opinión

---

<sup>208</sup> *ibid.* p. 23

común en muchos de los análisis de la obra de la artista, en que algunos críticos como Flusser, Brett a Naves se involucran de manera muy cercana en ella.

Más adelante, en una interesante entrevista entre Sonia Salzstein y el poeta Haroldo de Campos, este va pasando por las diferentes etapas del trabajo de la artista y sus mayores temas, desde la relación con la escena intelectual de Brasil, sus inclinaciones metafísicas, su poca sociabilidad y su fragilidad como persona, lo que la llevó a sentirse profundamente incomprendida debido, posiblemente, al refinamiento de su obra y a su dificultad para sentirse parte del mundo; sus intereses por el Zen, los cruces con la poesía concreta, sus últimos trabajos donde incorporó lámina de oro; sus ideas como inmanencia, esencia, mística, goce, su pesimismo y emoción por la vida. Respecto a estas últimas ideas, Haroldo de Campos aclara a Salzstein en una entrevista que no considera a Schendel escéptica:

(...) el escepticismo implica una pregunta de duda ontológica, yo no sé si Schendel tenía esta posición de duda; que sería prácticamente una postura agnóstica. No lo sé. Ese sería otro asunto existencial. Esa sería una dimensión mística, y no sabría donde extenderla, eso sería considerado ortodoxo; pero es cierto que ella tenía la percepción de que algo existe más allá. En el budismo ese más allá existe. Yo tengo la impresión de que ella era mística, que algún horizonte trascendería esa preocupación con su fascinación por lo material (evidente en su trabajo). Sin embargo, si había momentos de pesimismo estos eran alternados con momentos de goce, por el placer de hacer.<sup>209</sup>

La reflexión del poeta está muy cercana a la de Brett, en cuanto a que en ambos existe la inclinación a pensar que en la relación que la artista tenía con la materia transcendía una cuestión filosófica existencial de otro orden. Sin embargo, hasta ahora, las posturas de ambos se presentan como interrogantes abiertas en vías de transformarse en verdades o no, objetivas.

Más adelante José Resende menciona algunas máximas de Schendel respecto a su trabajo, como la de que “uno hace arte en primer lugar para sus pares”. Al parecer ella buscaba en sus colegas interlocutores para poder discutir su trabajo, principalmente, porque éste significaba para ella la mejor formalización de los asuntos filosóficos que le preocupaban.

---

<sup>209</sup> Haroldo de Campos en entrevista con Sonia Salzstein. 10 de junio de 1996. En *Actively the void*, en Salzstein, Sonia. No vacío do mundo, Ed. Marca D'Água, Brasil 1996. P. 241

Impaciente por el diálogo, Schendel era curiosa y mostraba gran respeto por las ideas de cualquiera en un rango muy amplio de temas —desde política o religión, sexo, medicina, física cuántica e inclusive temas domésticos—, que ella virtuosamente transformaba en asunto denso y sustancial. Las problemáticas del lenguaje también eran un asunto principal en la obra de Schendel. Fue Vilém Flusser, en un texto escrito en 1967, reproducido también en el catálogo *No vacío do mundo* bajo el título *Inquiry on the origin of language*, quien diera a las dimensiones del lenguaje las bases necesarias para comprender la búsqueda que reside, infatigable, en la obra de la artista. Para Flusser el lenguaje:

Es un asunto que requiere ser tomado en serio, con devoción y pasión, como una tarea de vida, más bien de una vida religiosa después de la muerte de Dios, ya que muchas otras preguntas se desvanecen cuando se comparan con la del origen del lenguaje. Cuestionar el origen del lenguaje es cuestionar el origen de todas las cosas. ¿Nos estará permitido hacernos esta pregunta?. (...) Yo invito al lector a acompañar a Schendel mientras cruza los campos de hielo del Ser y se agacha para inspeccionar las profundas grietas que se quiebran a lo largo de él, para intentar descubrir el origen del lenguaje.<sup>210</sup>

Hay algo en la aproximación de Flusser al trabajo de Mira Schendel que es también explorado por Luis Pérez-Oramas, quien basa la tesis de su exposición en el lenguaje como un tema tratado por los antiguos, desde la Grecia clásica, que sigue siendo un asunto muy complejo de abordar en la sociedad actual. Es indispensable considerar que Flusser fue un interlocutor de Schendel en vida, ya que es de los pocos que consigue abordar su obra desde el lenguaje con esta complejidad. Él habla del lenguaje como el origen de todas las cosas y también del lenguaje como origen del pensamiento, de la creación de Dios y la invención humana. En esto los cruces entre el pensamiento de Oramas y Flusser son los que más profundamente exploran la presencia de la palabra en las obras de Schendel, y la implicación anacrónica que esta involucra. Sin embargo, las ideas de Oramas acercan más a la artista al terreno de la filosofía del lenguaje, en cambio Flusser la lleva hacia el terreno de lo cosmológico, donde el pensamiento se igualaría al gesto artístico como un patrón de movimiento asociado a un tipo particular de conciencia,<sup>211</sup> acercándolo directamente al pensamiento de algunas personalidades que mencionamos al comienzo de esta investigación

---

<sup>210</sup> Flusser, V. *Inquiry on the origin of language*. En Salzstein, S. *No vacío do mundo*, Ed. Marca D'Água, Brasil. 1996. P. 266

<sup>211</sup> Para más sobre la relación de Mira Schendel y Flusser ver artículo de Nancy Roth en Tate Papers issue 21, spring. 2014.

como Annie Besant, Hilma af Klint, Wassily Kandinsky, Bruno Latour y Carolyn-Christov Bakargiev.

La exposición *Continuum Amorfo* tuvo lugar en el Museo Tamayo, Ciudad de México, en 2004, comisariada por Willy Kautz en colaboración con el MAM de São Paulo. El catálogo de la exposición contó con textos de Willy Kautz, comisario de la exposición, y Rodrigo Naves. El título toma en consideración algunos conceptos desarrollados por Deleuze y Guattari en su conocido libro *Mil Mesetas*. De ahí que Kautz desarrolle a lo largo de su texto el carácter experimental y la versatilidad del trabajo de Schendel, buscando hilvanar puntos de encuentro en la amplia gama de variaciones técnicas, soportes y géneros que la artista utilizó. Sugiere que la conjunción entre la transparencia de las obras y el entrecruce de signos que se repiten continuamente, devienen en una “atmosferización o mundanización de los contenidos”.<sup>212</sup> En el texto de Naves, *El presente como utopía*, este hace un repaso de las influencias de los artistas modernos en la obra de Schendel, para afirmar su diálogo casi permanente con los constructivistas, visible en parte en el uso de los materiales. En la discusión de Naves, la dimensión utópica del arte moderno es suavizada en la obra de Schendel, cosa que se plantea por primera vez entre los especialistas en su obra. El autor asegura que no la mueven las confrontaciones expresionistas, la proyectualidad constructivista, el sarcasmo dadaísta o los contrastes surrealistas. Con esto aporta una idea nueva, una reflexión que se puede recorrer a lo largo de la trayectoria de la artista. Éste señala que a Schendel le interesaba “habitar con más paciencia este mundo, en lugar de imaginar otro”. Como si el mundo necesitara tiempo, velocidad, otra mirada para poder ser develado, para poder estar en él en armonía con su propia naturaleza.

Naves señala una posible conexión entre la obra de Schendel y la de Paul Klee. Con ello pone en relación las posibilidades que Klee ve en el arte de hacer visible lo invisible, de revelar los nexos entre microcosmos y macrocosmos, involucrándola en procesos amplios como fecundación, nacimiento y muerte, mostrando toda su universalidad y alcance. En las obras de Klee el mundo parece transformarse en una delicada escritura primordial, una criptografía en la que la aspereza de lo real se convierte en significación; para Schendel es más decisivo experimentar largamente la densidad de las cosas, indiferente a su sentido y a su

---

<sup>212</sup> El autor cita a Deleuze y Guattari que comentan que en el *continuum amorfo* todos los contenidos disuelven en él sus formas específicas, propiciando la atmósferización y mundanización de los contenidos. Kautz, W. *Mira Schendel, Continuum amorfo*. Museo Tamayo, México. 2004. P.11

sistematicidad. Tal vez de ahí provenga su respeto por los materiales y la necesidad de convivir con su resistencia.<sup>213</sup> Estas ideas desarrolladas por Naves también son resaltadas por Haroldo de Campos en sus escritos, sobre todo en relación a los materiales que la artista utilizaba, como el óleo, la témpera, el aerosol, el pan de oro, entre otros. Rodrigo Naves consigue hacer un breve análisis de algunos de los principales textos escritos sobre la obra de Schendel, y dice que sorprende la frecuencia con que surgen en los análisis la identificación de ciertas oposiciones aparentemente paradójicas en los trabajos de la artista. Escribiendo sobre las *Droguinhas*, Guy Brett señala su “fragilidad y energía”; Alberto Tassinari, analizando la serie *Mais o menos frutas*, menciona la “comunicación entre lo íntimo y lo inmenso”; Ronaldo Brito ve los *Sarrafos* como “objetos ascéticos e intensos, casi anónimos y no obstante, singulares”(…); Sonia Salzstein afirma que suponen “depuradas maniobras conceptuales” y “una adhesión desconcertante a las cosas cotidianas”.<sup>214</sup> Estas oposiciones toman aún más sentido cuando Naves, citando a la propia artista respecto a su posición vital frente al mundo, nos conduce hacia una percepción de la obra de Schendel como la experimentación detenida de una realidad para poner en valor sus múltiples posibilidades, donde, como ya mencionamos, la dualidad abstracto-figurativo toma otras dimensiones.

A Mira Schendel le producía un gran placer manosear las cosas. (...) La acción de la mano sobre el material proporcionaba la construcción de pequeños universos de los que sólo participaría aquello que fuera realmente experimentado y que, por lo tanto, prometía la configuración de una realidad amigable, no hostil.(...) La energía fluía de las manos para el tejido —organizándolo por medio de una hechura lúdica sin una finalidad para conducirlo—. (...) A Schendel le gustaba expresarse en un lenguaje filosófico, y creo que su inclinación también nos llevó a muchos de nosotros a referirnos a sus trabajos con palabras altamente abstractas (trascendencia, inmanencia, vacío, materialidad, temporalidad, etcetc.) que les restituían algo de la tensión intelectual que la movía.<sup>215</sup>

Termina su texto Naves abriendo estos conceptos universales para decir que el trabajo de Schendel insiste en profundizar en la imposibilidad de relaciones que acerquen la distancia que nos separa de los otros, del mundo, incluso de las divinidades. Schendel, dice Naves, decidió

---

<sup>213</sup> Naves, R. “Mira Schendel: el presente como utopía”. EN Kautz, W. *Mira Schendel, Continuum amorfo*. Museo Tamayo, México. 2004. P.13

<sup>214</sup> *Ibid.* P.14

<sup>215</sup> *Ibid.* pp.16-17

detenerse en el presente en lugar de proyectar un futuro promisorio. Ya no se trataba de prever una nueva realidad, sino de experimentar de otra manera aquella a la que estábamos condenados. La más terrible consecuencia de una vida precaria y escindida es dar la espalda a la propia vida, a la espera de algo que no vendrá. Schendel decidió hacer lo contrario.<sup>216</sup> La postura que adopta Naves sería bastante antagónica a la de Sonia Salztein, en cuanto a que este aterriza a Schendel en este mundo, la ubica en un lugar desde donde observar la realidad para poder así mejorarla o hacerla más amable, suave, más habitable. En cambio Salzstein la instala en un lugar de dudas, un espacio entremedias al que define como vacío, a un lugar sin tiempo, sin espacio definido.

Posteriormente a estas dos exposiciones, el siguiente corpus discursivo es la tesis *Do Espiritual á Corporeidade*, de Geraldo de Souza Dias, publicada en 2005. Aunque escrita originalmente en alemán, se publicó en portugués bajo el título *Mira Schendel: Do Espiritual á Corporeidade*. Desde un comienzo el autor plantea que uno de los objetivos de su investigación fue despejar el camino que había asociado la obra de Schendel con las corrientes constructivas que se desarrollaron en Brasil durante los años cincuenta, e incluso de las semejanzas formales de su obra a las del minimalismo norteamericano, ya que ninguna de esas consideraciones conseguía abordar de manera correcta las dimensiones de su obra. Cuando la artista llega a Brasil se habría enfrentado a un escenario cultural completamente distinto del de otras escenas latinoamericanas. En 1951, la creación de la Bienal de São Paulo daría un gran impulso a las artes. La abstracción geométrica, asimilada por muchos artistas, especialmente los que tenían contacto con Europa, sería una de las estéticas predominantes de la época, así como uno de los factores que simbolizaban la llegada del progreso. En oposición a ese entendimiento positivista, dice Souza, la obra de Mira Schendel se desenvolvía a partir de presupuestos espirituales. Sus investigaciones artísticas eran fundamentalmente reflexiones filosóficas, asunto que ella registró en muchos de sus escritos.

Souza fue uno de los primeros, y pocos, en tener acceso a los diarios de la artista. En esta tesis es posible ver una importante cantidad de archivo, por lo cual esta se transformó durante años en una de las referencias más importantes para la investigación de la obra de la artista. Su conocimiento de la lengua alemana, portuguesa e inglesa fueron de gran utilidad para el estudio de los escritos de la artista, escritos en varios idiomas, y en especial de las correspondencias que mantuvo con algunos de los intelectuales del espacio cultural alemán del

---

<sup>216</sup>*Idem*. P.171



Brasil como Jean Gebser, Herman Schmitz y Max Bense. Según indica esta tesis, los escasos análisis de la obra de Schendel habían estado enfocados hacia su preocupación por la materia, dando como resultado análisis formales y materialistas. Souza, en cambio, propone una revisión historiográfica que ubique a Schendel en sus preocupaciones filosóficas y espirituales haciendo un exhaustivo viaje por la vida de la artista desde su historia familiar, la guerra y la migración a Brasil. Profundiza especialmente en las bases filosóficas y la influencia de su diálogo con figuras importantes del ámbito social de los años sesentas como Haroldo de Campos, Mario Schenberg y los monjes dominicanos, entre otros.

De importancia es un completo capítulo dedicado a la divulgación de la obra de la artista en el exterior, las exposiciones en Europa, específicamente en Londres, Stuttgart y Lisboa, la Bienal de Venecia y sus exposiciones en India y Estados Unidos. Después de su muerte, la primera de las aproximaciones a la obra de Schendel habría sido hecha por Paulo Malta de Campos en 1991, que nunca llegó a publicarse; y luego, como sabemos, el catálogo organizado por Sonia Salzstein, y poco más. Souza hace una crítica a la falta de valoración de la obra en Brasil, donde sus textos y las bases filosóficas de Schendel serían de vital importancia en el contexto de la historia del arte universal reciente. Aquí es donde el autor basa una de las líneas más importantes de su tesis diciendo que en los últimos años de su vida, Schendel basó sus ideas en el concepto de *Corporeidad*, conforme a cómo lo define Herman Schmitz. Sin embargo, parte de la historia del arte y crítica brasileña contemporánea, esencialmente volcada hacia una recepción formalista del arte abstracto, asunto sintomático, confirió a la obra atributos materialistas o matéricos.<sup>217</sup> De este modo, la tesis de Souza permitió trazar un corte analítico en la historia de la modernidad brasilera y sus relaciones con el arte europeo, y retomar la discusión del vínculo entre arte abstracto y espiritualidad. Según él, los intentos de muchos artistas por establecer una relación armoniosa entre el ser humano y el cosmos fueron calificados de irracionales en comparación a las experiencias de los regímenes totalitarios recientemente derrocados, así los asuntos de la posguerra habrían reprimido estos asuntos del debate artístico.

En este aspecto la tesis de Souza fue pionera, aunque para entonces los temas a sacar a la luz respecto de la obra de Mira Schendel eran muchos, con lo cual, si bien esta sienta las bases para los estudios filosóficos de la obra de Schendel y la necesidad de nuevas revisiones

---

<sup>217</sup> De Souza Dias, G. *Mira Schendel: Do Espiritual á Corporeidade*. Archivo de tesis compartido por el autor. 2009. P.6

en la historiografía del arte, es más rica en archivos y documentos que en análisis crítico. Por ejemplo, Souza es el primero en hablar de la influencia de Carl Gustav Jung en la artista, menciona la serie *Iching* (ca.1970), profundiza en las lecturas que la artista hace sobre los principios de causalidad y casualidad de Jung y menciona los principios básicos de libro del *I Ching*. Souza confirma que Schendel solía tirar las monedas como parte del método de realizar algunas obras del mismo período como *Cadernos* (1971), y con ello determinar las composiciones que hacía en cada una de las páginas —refiriéndose a manifestaciones de constante mutabilidad y entropía presentes en el *I Ching*—. A pesar de estar al tanto de ello, el autor dedica más tiempo a otros aspectos de las preocupaciones de Schendel, como sus visiones sobre arte, teología, filosofía y cultura. Es por eso que profundiza en la fenomenología y la teoría de la comunicación, que sería para Souza una de las transversales más reveladoras del espíritu de la obra. Así, las preguntas centrales que plantea la tesis de Souza giran entorno a la relación entre la voluntad artística y la autodeterminación, los recursos del artista y la creación de valores excepcionales, y la inserción simbólica de la experiencia en los aspectos formales de la obra de arte.

La tesis de Geraldo De Sousa Dias es citada en la mayoría de las revisiones posteriores que se han hecho sobre Mira Schendel, especialmente en la realizada en la Tate Modern, ya que sin duda es él quien indagó con mayor profundidad en su biografía y quien sacó a la luz un mayor número de documentos. Para efectos de esta tesis el trabajo realizado por él ha sido de gran ayuda, y también un punto de partida de vital importancia en cuanto al cuestionamiento que plantea desde la revisión de lo espiritual en el arte, hasta el estado del análisis historiográfico en el escenario latinoamericano.

*La exposición El alfabeto enfurecido* fue comisariada por Luis Pérez-Oramas y tuvo lugar en el MoMA en 2009. Al pasar los años la figura de Schendel se volvió cada vez más reconocida y su obra comenzó a ser incluida en exposiciones colectivas relacionadas con tendencias de género, revisiones de artistas latinoamericanas, compilaciones de obras hechas sobre papel, dibujo y en algunos casos también en asociación con otros artistas que exploraran los confines del lenguaje, como fue el caso de la exposición *Tangled Alphabets* realizada en 2009 por Luis Pérez-Oramas poniendo en diálogo las obras de Schendel con las del argentino León Ferrari. En el catálogo de esta exposición un extenso ensayo del comisario analiza las biografías de ambos artistas que, atravesadas por diferentes tragedias, habrían marcado la creación de un

discurso artístico contestatario en términos políticos, con una gran crítica teológica, y un uso de las *opacidades* del lenguaje y el cuerpo, especialmente en la obra de Schendel, como único vínculo para entender el mundo. Mira Schendel y León Ferrari desarrollaron su obra durante una época marcada por el uso de modelos lingüísticos para la comprensión del mundo; un tiempo en el que buena parte de los intelectuales de occidente trabajaron a través del lenguaje como modelo de pensamiento, reaccionando en contra del substancialismo que había caracterizado, hasta entrado el siglo XX, la idea de organismo, mecanismo y selección natural como modelos de explicación de la realidad.

Oramas hace hincapié, al comienzo de su ensayo, en separar la obra de estos dos artistas del *conceptualismo*, precisamente porque mientras este es un arte centrado en el protagonismo ideal del lenguaje, Schendel y Ferrari estarían centrados en otro aspecto del lenguaje, encarnado y vinculante, como materialidad escrita y como huella. Esta distinción es de gran importancia para diferenciarlos de la homogeneización generalizada que se esconde tras el epíteto “conceptual” con su bagaje de mitos estéticos y artísticos: desmaterialización, desobjetivación, idealidad, etc.<sup>218</sup> Parece claro que el uso de un enunciado lingüístico como contenido de una obra de arte alcanzaría una nueva actualidad más allá del canon conceptual. A su llegada a Brasil en 1948 Mira Schendel asume la voz de los inmigrantes recién llegados de Europa, escribe en la prensa una carta pública donde muestra una incesante rebeldía contra el mundo en la que, señala Oramas, se puede ver la manifestación más clara de la propia búsqueda de sí misma como parte del mundo, el testimonio de su necesidad del mundo. Como mencionamos al comienzo de este capítulo, una de las grandes preocupaciones de la artista era encontrar otra manera de habitar el mundo, como señala Rodrigo Naves, con más paciencia e incluso con una mirada desprovista de juicios hacia las categorías que separan, por ejemplo, el campo de lo político del campo de lo espiritual.

Schendel desde muy joven afirmaba su decisión de liberarse del “espíritu sectario que tanto nos identifica con el deseo de monopolizar el dolor”, refiriéndose a sus experiencias de la guerra y la inmigración. De todo aquello es posible deducir la necesidad agnóstica, dice Oramas, que la había llevado a intentar comprender el sentido de su propia religión, el

---

<sup>218</sup> Es pertinente la distinción que hace Oramas en relación a los problemas encarnados por la conceptualización del arte latinoamericano, como hemos visto en el capítulo anterior. La exposición fue realizada primeramente en el MoMA y responde a un intento, como el mismo Oramas señala, de insertar los discursos de estos artistas en el discurso dominante pero no a modo de adaptarlos sino de remarcar sus logros de manera independiente. Para más detalles ver Pérez-Oramas, L. *El alfabeto Enfurecido*. Catálogo de exposición Museo Nacional Centro de arte Reina Sofía, Madrid. P. 16

catolicismo, a través de la lectura de autores reformistas, contestatarios y radicales como Leon Bloy, Emanuele Mounier, Teilhard de Chardin o Fernando Tartaglia.<sup>219</sup> En los comienzos de su carrera artística, Schendel dedicó sus energías a la pintura, mediante la cual, dice Oramas, fundamentalmente hurgó en la densidad de *lo espeso* de la pintura para ver surgir las formas, como si estas fuesen una excrecencia orgánica y no una imposición compositiva. Entre 1957 y 1963 Schendel interrumpe su labor artística para dedicarse a cuidar a su hija Ada. Oramas pone énfasis en el análisis de una de sus últimas pinturas de este período abstracto, concreto e informal, como su primer “cuadro escrito” (haciendo alusión a una obra de Ferrari), *Sin Título, (Aquiles)*, 1963, como un umbral que se abría hacia un territorio donde escribe la siguiente frase en inglés: “Froude and myself, at the time we borrowed from M. Bunsen a Homer and Froude chose the words in which Achilles returning to the battle says: you shall know the difference now that I am back”. Oramas hace una aclaración importante, ya que es el primero en dar las fuentes de la cita. Esta fue extraída por Schendel de los escritos de John Henry, el cardenal Newman, y que esta coincide con el *motto* introductorio de la *Lyra Apostólica* de 1836, célebre recolección de poemas religiosos escritos a principios del siglo XIX por Newman, John Keble y Richard Hurrell Froude, entre otros autores, impulsores del Movimiento de Oxford, una de las manifestaciones del Romanticismo católico y del Romanticismo europeo en la cultura inglesa del siglo XIX.<sup>220</sup>

Toda esta aclaración nos acerca a un aspecto muy importante a considerar dentro del pensamiento de Schendel: ella estaba profundamente involucrada, a nivel personal e intelectual, en la idea de la reforma católica y su interés por las formas del cristianismo primitivo, pre y hasta antieclesiástico, como señala Oramas, que le llevarían a tener profundas diferencias de orden personal y teológico con la iglesia. Schendel no ignoraba que tales dinámicas reformistas habían conducido al Concilio Vaticano II, bajo el papado de Pablo VI, cardenal Montini, amigo de su padrastro y de quien ella había recibido ayuda durante su época de refugiada en Europa, y quien declararía públicamente, ya como pontífice, que el Vaticano II había sido “la

---

<sup>219</sup> Es de las pocas veces que un texto define la actitud religiosa de Schendel como Agnóstica, sin embargo parece ser la más acertada teniendo en cuenta que ella vivió, a lo largo de su vida, más bien una “suspensión” de su creencia en Dios, más nunca dejó de creer, ni creyó del todo en él.

<sup>220</sup> Keble, Froude y Newman habrían viajado a Europa continental durante el invierno de 1832. En Roma entraron en contacto con el diplomático y teólogo alemán Charles Josias, Baron von Bunsen, a quien presumiblemente se refiere el texto, y de quien, como escribe Newman, habían tomado en préstamo un ejemplar de Homero. De retorno a Londres tras el viaje por el Mediterráneo con sus amigos, John Keble ofrecerá un Sermón sobre la Apostasía Nacional, en el que protesta contra la expoliación de la inglesa de Inglaterra por el Gobierno, y ofrece un documento fundacional al Movimiento de Oxford, cuyos seguidores buscaban resaltar conexiones con la iglesia primitiva una suerte de catolicismo primordial, casi pre-ecclesiástico. Este período de la historia del cristianismo anterior al Primer Concilio de Nicea (año 325). Estos primeros cristianos eran, como se sabe, judíos, convertidos o de nacimiento.

hora de Newman”.<sup>221</sup> Las palabras de Aquiles anuncian el furor de la batalla tras la muerte de Patroclo, y más adelante, en 1964, en una versión más esquemática y figurativa de este tema donde escribiría tan solo la frase de Aquiles: “Now that I am back”. Estas palabras significarían para Schendel, según Oramas, el regreso a las guerras del arte, a su batalla interior.

Para Oramas este período iniciado por la cita romántica y teológica de la *Lyra Apostólica*, incluida en uno de sus cuadros, es concluida en 1969 con una cita del *Libro de los Reyes*, incluida, en una espectacular instalación sobre la voz de Dios como susurro, como silencio absoluto e indescifrable, en un gesto que fue también políticamente cismático, pues desafiaba a la vez a la institución del Estado y a quienes se oponían a ella a través del boicot político.”<sup>222</sup> Oramas se refiere a la instalación *Ondas Paradas de Probabilidades—Antigo Testamento, Libro dos Res, I, 19* con la que Schendel decide participar en la Bienal de São Paulo de 1969 y que la oposición a la dictadura había incitado a boicotear. En su análisis de esta obra Oramas escribe:

En 1969 Mira Schendel había participado en aquella bienal organizada por un régimen autoritario y denunciada por muchos de los artistas de izquierda. Más allá de sus razones — haber visto lo peor, acaso— es posible pensar que Schendel considerara, relativizando su presente histórico, que la voz, la expresión, la posibilidad de decir, era más importante que el silencio de la protesta. La obra que presentó entonces es una bisagra fundamental en su producción y es, también, una obra sobre la voz, sobre la voz herida, pero sobre la voz herida y susurrante de Dios.<sup>223</sup>

Esta obra se exhibió acompañada de un texto bíblico extraído del *Libro dos Res, I, 19* que revisaremos más adelante. Cita Oramas a Simone Weil, apostando a que tal vez Schendel coincidiría con ella cuando dice “La sumisión total al tiempo obliga a Dios a enviar la eternidad.” Sin duda una especie de manifiesto opaco, habla de un Dios que ha tenido que claudicar ante su propia creación. Para cerrar, Oramas cuenta en su epílogo la historia de cómo Mira Schendel conocería a fray Paulo Celso (Pablo de Tarso) con quien compartió una importante amistad.<sup>224</sup>

---

<sup>221</sup> Pérez-Oramas, L. *Op. cit.*, P.25

<sup>222</sup> *Ibid.* P.26

<sup>223</sup> *Ibid.* P.39

<sup>224</sup> En 1964, en el convento de los dominicos en São Paulo, al entrar a la oficina de fray Chico, vio una imagen escrita de Schendel que representaba ondas, líneas onduladas que cruzaban de borde a borde y contenían la frase de Homero: “No sabían cuán profundo era el mar que atravesaban”. Cuando Mira Schendel, cuenta Oramas, llevó al convento dominico de São Paulo sus dibujos con aquella frase de Homero y se los entregó al prior, fue sorprendida por este con un anuncio trágico. Fray Chico le dijo a Mira que acababa de recibir la noticia de la muerte de Carlos Millán y de toda su familia. Habían fallecido todos,

Tanya Barson y Taisa Palhares fueron las comisarias de la exposición *Mira Schendel*, celebrada en la Tate Modern, en 2014. Ya introdujimos brevemente al comienzo de este capítulo la relevancia de esta exposición en la Tate Modern y también el trabajo realizado por un gran grupo de investigadores. El texto introductorio al catálogo deja en claro la gran necesidad de revisar el trabajo de Mira Schendel hoy, para lo cual cada uno de los textos que lo componen abarca diversos temas. La unión y tensión entre fuerzas opuestas presentes en la obra de Schendel aparecen desarrolladas en el texto de Taisa Palhares *Living in Between: Mira Schendel's Poetics (Viviente entremedio: Las poéticas de Mira Schendel)*, donde esta realiza un análisis centrado en la figura del espiral presente en muchas obras de la artista y que revela su gran interés por las energías del universo y su temporalidad. Palhares señala que en su trabajo la forma del espiral refiere la renovación cíclica y a la creación del universo, en el cual energías opuestas coexisten: contención y expansión, fuerzas centrípetas y centrífugas, situaciones de internalización y externalización, orden y aleatoriedad. Ellas indican un estado de constante cambio acorde al permanente orden y equilibrio, sin implicar la exclusión de lo transitorio. Expresan, simultáneamente, lo singular y lo múltiple y viceversa. En una nota al pie de la misma idea dice que uno debería recordar la filosofía china.<sup>225</sup> Más adelante, acercándose a un terreno que ya Geraldo de Souza había investigado en profundidad respecto a la amistad de Schendel con Jean Gebser, Palhares señala que el trabajo de Schendel:

(...) está construido como la realización de una temporalidad cualitativa esencial, desde donde el presente no es concebido como un vínculo casual entre pasado y futuro, sino como instantes de condensación en los cuales diversos momentos, incluso contradictorios, se encuentran a sí mismos materializados en un Ahora, como las mónadas, en las cuales una parte, el detalle, la unidad refleja el todo. (...) No hay, por lo tanto, una calle de solo un sentido que conduzca desde la figuración a la abstracción, de la materia a la espiritualidad, de la opacidad a la transparencia, de la inmanencia a la trascendencia, del alma al cuerpo, del objeto al sujeto, etc.

---

con excepción de un hijo, en un accidente de tráfico cerca de Río de Janeiro: el automóvil donde viajaban había caído por un abismo a las aguas de un río. “No sabían cuán profundo era el mar que atravesaban” vuelve a citar Oramas y dice: “Schendel tuvo la conciencia del valor profético, premonitorio, de la frase de Homero que ella inscribía en su insomnio mientras Millán y su familia descendían a la profundidad letal de las aguas que atravesaban”. Esta anécdota parece no tener demasiado sentido teniendo en cuenta que es tan solo un episodio más de los muchos momentos trágicos de la vida de Schendel. Pérez-Oramas, L. Op. cit. P. 40

<sup>225</sup> Palhares, T. *Living in Between: Mira Schendel's Poetics* en *Mira Schendel* (Catálogo de exposición) (2013). Tate Publishing, London. 2013. P. 13 (mi traducción) La cita dentro de la cita es de Marcel Granet, *La Pensée chinoise*, Albin Michel, Paris. 1999.

Por el contrario, en ella hay lugar para la coexistencia de polaridades en un campo de fuerza permanente que alimenta y mueve la obra en sí misma.<sup>226</sup>

Las palabras de Palhares vuelven a recalcar la relación entre abstracción y figuración, y muestran que el interés de Schendel por la filosofía moderna era el de poseer el conocimiento necesario para discutir los asuntos que le apasionaban y accionaban su pensamiento. En este aspecto, el argumento de la curadora discrepa totalmente con lo que ha defendido Guy Brett en la mayoría de sus escritos, e incluso en la conferencia dada en la misma Tate, donde señala que el interés filosófico de Schendel es de origen vital y no racional. Sin embargo, en otros momentos la autora cita a la artista en cartas donde hace uso de un vocabulario teológico, mediante el cual describe su preocupación constante por la no separación entre materia y espíritu en la constitución del ser humano y la experiencia individual, lo que apoya las palabras de Brett.

Siguiendo con el catálogo de la exposición, en su ensayo *Mira Schendel, Signals London and The Language of Movement* (*Mira Schendel, Signal Londres y el lenguaje del movimiento*), Tanya Barson revisa la exposición de Schendel en Londres, donde mostró por primera vez sus *Droguinhas*, y el impacto que causó la recepción de la obra en el público británico. También continúa afirmando la importancia de las fuentes filosóficas presentes en la obra de Schendel, haciendo hincapié en el *lenguaje del movimiento*. El 29 de octubre de 1966 Schendel inauguró en la Signals Gallery la que fuera una de las exposiciones más importantes durante su vida. La galería se había transformado en un centro vital de la actividad artística londinense, lo que dejó un gran impacto en ella. Cuando Signals abrió en 1964, como el Centre for Advanced Creative Study, su objetivo era poner atención en las nuevas orientaciones artísticas hacia la ciencia y la tecnología y proveer un lugar a aquellos que creían apasionadamente en la relación e integración del arte, la ciencia, la arquitectura, la tecnología y el medioambiente.<sup>227</sup> Entre Guy Brett, Clay Perri, David Medalla y todos los cercanos a Signals existía también una gran preocupación por la espiritualidad y el lugar de la humanidad en el universo y el cosmos, razones por las cuales el trabajo de Schendel calzaba perfectamente allí. Lamentablemente, en

---

<sup>226</sup> *Ibid.* P.14. Al final de esta frase Taisa Palhares menciona en una nota a pie: “En este sentido, la idea de la polaridad como opuesto al dualismo del pensamiento occidental, desarrollada por Jean Gebser (de quien Schendel crecería cerca en 1965) en su libro *Ursprung und Gegenwart* (*Origen y Presente*) (1949), nos ayudará a comprender esta coexistencia.”

<sup>227</sup> En febrero de 2012 la Tate publicó un escrito de Carmen Juliá bajo el nombre *Gallery One, New Vision Centre, Signals and Indica at Tate Britain*, donde es posible tener una visión más detallada de la importancia de la Signals Gallery en el contexto londinense de los años sesentas. Ver sitio web de la Tate Gallery [www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-saw-it-here-first](http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/you-saw-it-here-first)

noviembre de ese mismo año, con la exposición de Schendel en curso, Signals cerró sus puertas para siempre.

Un año antes en la edición del *Signals Bulletin* había aparecido una página con la ilustración de una *Monotipia* acompañada de un breve texto escrito por David Medalla. El texto fue crucial para la investigación de Tanya Barson. En él Medalla identifica “la sensibilidad que ha visto los riesgos y los ha tomado para poder crear estos poemas visuales... desde el caos de la existencia.”<sup>228</sup> Tal foco en el lenguaje, el movimiento, el espacio y la existencia, así como la audacia de la composición, sirven para introducir el trabajo de Schendel a Londres por primera vez. Barson comenta que para la exposición en Signals, Clay Perry realizó un registro fotográfico de la obra instalada en la galería que da una imagen clara de cómo fueron exhibidas entonces, —colgadas de las ventanas que daban a la calle dando pie a cierta interacción—. Otras imágenes muestran a la artista interactuando con la obra, lo que, señala Barson, nos da un sentido de estas obras como objetos corpóreos-fenomenológicos. Aquí la autora entabla una relación con el concepto de Umberto Eco de “obra abierta”. Eco también identifica una categoría de “obras en movimiento”, que serían aquellas que se pueden mover en el aire asumiendo diferentes disposiciones. Para Mira Schendel, las *Droguinhas* pueden ser entendidas, desde un punto de vista occidental, desde una perspectiva fenomenológica, en cambio desde un punto de vista oriental, están vinculadas al Zen, comenta Barson citando a la artista en una carta a Guy Brett. Este escribiría más adelante que las:

*Droguinhas* con su estructura nucleica tienen un aura de intensa energía, mientras permanecen suaves, frágiles, efímeras ‘pequeñas nadas’ en comparación con la heroica escultura monumental. Estas *esculturas*, que pueden ser desplegadas de la manera que uno escoja, son una propuesta de los años sesenta que se mantiene extremadamente fresca, interrelacionando nociones de energía, materia y lenguaje, insinuando la etimología común del ‘*tissue*’, el textil y el texto.<sup>229</sup>

Continúa Barson apuntando que durante los años sesenta y setenta la obra de Schendel constituyó principalmente una investigación con preocupaciones sobre el lenguaje, la

---

<sup>228</sup> *Signalz: Newsletter of the Centre for Advanced Creative Study*, vol1 no9.1965. P.13. Aparece en *Mira Schendel* (Catálogo de exposición). Tate Publishing, London Tate Publishing, London. 2013.P.22

<sup>229</sup> Brett, G. *A Radical Leap*, en el libro de Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. (Catálogo de exposición) Hayward Gallery, London. 1989. P.276. Aparece en *Mira Schendel*, (Catalogo de exposición). 2013. Tate Publishing, London. P.25



composición, el tiempo, la obra abierta y especialmente sobre la transparencia o la diafanidad. Estos últimos conceptos derivarían de los escritos de Jean Gebser para quien, según señala Barson, correspondían a una forma de lo espiritual, “la transparencia de todo lo que está latente en el mundo”. En cambio, para Flusser, otro de los referentes de Schendel señalados por Barson, la importancia de la transparencia es que esta significa un cambio de paradigma en la conciencia humana, desde modos discursivos, procesuales, lineales o progresivos, a modos estructurales, lógicos, dialógicos o cibernéticos, así como también un fin a la escritura alfabética lineal y por tanto a los elementos básicos de la conciencia histórica.<sup>230</sup>

Formalmente, continúa Barson, la transparencia es evidente en sus series de dibujos como *Monotipia*, *Transformables*, *Cadernos*, *Objetos Graficos* y *Trenzinhos* (Figs. 8-9-11-15). Estos últimos variaban entre cuadernos comprados hechos y otros fabricados a mano por la artista. Durante un año, en 1971, Schendel creó más de doscientos cuadernos, fue una época de prolífica producción, pero estos no eran cuadernos de borradores, ni menos cuadernos de artista, sino que buscaban el despliegue de su formato como obra en movimiento, que podían ser manejados más íntimamente. Los *Cadernos* no tenían una dirección narrativa, podían ser leídos de atrás para delante o de delante para atrás, desafiando el carácter unidireccional, la estructura diacrónica del libro. Estos se encuentran entre un objeto de arte común y uno conceptual. Tanya Barson cita a Geraldo de Souza Dias, quien comenta el sentido del humor encapsulado en los *Cadernos* y las especulaciones lúdicas que estos sugieren, producto de las reglas que utilizaba Schendel para construirlos: tirar las monedas del *I Ching* para decidir en qué lugar de cada hoja poner los objetos gráficos. Con estas estrategias, Schendel dejaba a sus trabajos balancearse en un equilibrio entre lógica y azar. Estas obras contienen una variedad de motivos interrelacionados a lo largo de las investigaciones de la artista. Concluye la autora contando las experimentaciones que realizó Schendel en 1973, en colaboración con Robert Darroll, de producir un film de los *Cadernos* activando en ellos la temporalidad y el movimiento. Sin embargo, concluye Barson, la noción de arte en movimiento deja abierto al espectador al azar, al constante cambio del *I Ching* y a la idea de arte como un campo de posibilidades propuestas por Eco en relación a su teoría de la obra abierta. También la obra se extiende hacia la relación entre lenguaje, acciones humanas y un set de reglas definidas en el lenguaje de juegos propuesto por Wittgenstein, y finalmente a las interrelaciones entre arte, ciencia, cosmología y el lenguaje del movimiento adelantado por Signals y por Guy Brett en

---

<sup>230</sup> Mira Schendel (Catalogo de exposición). Op. cit. 2013. P.27

muchos de sus escritos. Como propondría Flusser “para ver el mundo como un conjunto de juegos, y para verlo como un jugador que sabe que está jugando, es ver estéticamente... y no es suficiente ver, el mundo debe ser experimentado”.<sup>231</sup>

En el texto de Caue Alves, éste se dedica a profundizar en la relación entre Schendel y Vilem Flusser. *Mira Schendel in dialogue with Vilem Flusser: Language and reality (Mira Schendel en diálogo con Vilem Flusser: Lenguaje y realidad)*, que toma el título del libro del filósofo escrito en 1967, en el que dedica un amplio capítulo a la obra de la artista. La tesis principal del libro es que el lenguaje es cosmos, el orden con el cual el mundo está organizado. Altamente influenciado por Heidegger (1889-1976), la premisa de Flusser es que existe una coincidencia entre las estructuras del lenguaje y las del cosmos. El lenguaje es realidad y, al mismo tiempo, crea la realidad; es el material bruto del pensamiento. En otras palabras, el mundo antes del lenguaje era caos, es el lenguaje el que organiza las sensaciones en la realidad. Rodrigo Naves explica mediante las teorías de Flusser los conceptos de transparencia y corporalidad investigados por Schendel y dice que es importante notar que sus trabajos tridimensionales no aspiran a la transformación de la condición humana: ellos parecen revelar su fragilidad, la gran imposibilidad de la universalidad. Dependen más de lo simple, el gesto contingente, y la corpórea predisposición que de cualquier significado utópico.<sup>232</sup> La preocupación de Schendel por la transformación del otro, no reside tanto en la ruptura de la contemplación, como en el campo individual de la experiencia, señala Alves. Esto no significa que depende de la pasividad o inmovilidad del espectador antes de la obra y mucho menos de la reducción de la obra a meros problemas formales, sino que más bien refuerza la apertura propia del arte, la cual no está prevista en la obra, pero puede ser provista por ella.

El ensayo de Isobel Whitelegg, *The other world is this: Mira Schendel's participation in the 10th Bienal de São Paulo, 1969 (El otro mundo es este: La participación de Mira Schendel en la 10ª Bienal de Sao Paulo, 1969)* desarrolla un nuevo análisis sobre las condiciones políticas en las que se encontraba Brasil durante la época en que Schendel desarrolló gran parte de su trabajo, especialmente la dictadura que afectaba al país durante la edición de la 10ª Bienal de São Paulo en la cual muchos artistas se negaron a participar, y frente a lo cual Schendel desarrolla duras y certeras opiniones, presentando una de sus obras más memorables: *Ondas paradas de probabilidades*. Parece claro al revisar los escritos de Mira Schendel que ella se sentía una artista

---

<sup>231</sup> Vilem Flusser in Ströhl, 2002, P.205. En *Mira Schendel* (Catálogo de exposición) (2013). Tate Publishing, London. P.31

<sup>232</sup> *Mira Schendel*. (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit., P.38

de su tiempo, como cita Whitelegg. Su trabajo niega tener una base en la verdadera política de su tiempo, y la razón de este rechazo está contenida dentro de la naturaleza de la obra misma. Whitelegg se pregunta ¿cómo puede una actitud especulativa frente a la naturaleza de lo que nombramos real contener una respuesta diferente a cómo el arte (un arte específico) involucra en la realidad de las relaciones o acciones sociales una preocupación política o ética?.

Para responder a esta pregunta la autora busca a lo largo de este texto las razones que llevaron a Schendel a no adherirse al boicot de la Bienal convocado por Mario Pedrosa y presentar su obra. Whitelegg considera que la decisión de la artista de participar fue más un rechazo al boicot, que un sí a la Bienal. Fue un implicarse más allá de las circunstancias.

Schendel entendió que su trabajo era presentar un ‘silencio visual’ haciendo visible lo invisible y un intento por mostrar que ‘el otro mundo es este’, acompañando la instalación de los cientos de hilos de acrílico transparentes colgados desde el techo estaba escrito en el muro el texto del antiguo testamento donde Dios hace una revelación al profeta Elías.<sup>233</sup>

Whitelegg trae al texto una carta que la artista escribiera a Jean Gebser respecto a los motivos de su negación a adherirse al boicot a Bienal, en la cual ella utiliza términos filosóficos que Gebser acuñó para describir las diferentes maneras de experimentar la realidad a lo largo de la historia de la conciencia humana.

Fui invitada a participar en nuestra décima bienal. Las reglas han cambiado. Veinticinco brasileiros fueron invitados esta vez. Otros veinticinco serán admitidos por el jurado. Y lo que en Venecia y sus alrededores es ya una cuestión del pasado es nuevo aquí. Los Países Bajos, Francia y Suiza aparentemente se negaron a participar. Algunos de los veinticinco brasileiros invitados también se negaron a participar. Por razones que (¡en primer término!) son válidas. Perspectivamente, estoy de acuerdo con ellos. Aperspectivamente, sin embargo, Yo tengo que aceptar la invitación. Aperspectivamente tiene un “valor cuántico” que está también, en “primer plano”. Transparencia.<sup>234</sup>

Whitelegg analiza las palabras y los conceptos de Schendel teniendo en cuenta el libro *Origen y Presente* de Gebser, donde éste plantea, como ya hemos visto, las cinco estructuras de

---

<sup>233</sup> El texto que forma parte de la obra se puede ver completo y traducido al español más adelante. *Mira Schendel*. (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit., P.42

<sup>234</sup> Whitelegg cita la carta de Mira Schendel a Jean Gebser en inglés, (la traducción es mía). *Ibid.*, P.44

la conciencia llamadas arcaica, mágica, mítica, mental e integral, las cuales dan al ser humano diferentes dimensiones de percepción del espacio-tiempo. Asimismo el autor desarrolla términos como lo “perspectivo” (utilizado en la carta de Schendel) para definir los aspectos negativos de lo racional, entendiendo lo racional como término que implica división y cálculo.<sup>235</sup> Tomando esta idea, Whitelegg afirma que la manera en que Schendel pudiera estar de acuerdo en que lo artistas boicotearan la bienal en términos “*perspectivos*” referiría a que estaban siendo racionales y también divisivos. En cambio su aceptación de participar en la bienal utiliza un término diferente “*aperspectivo*”, lo que en Gebser estaría relacionado a una estructura naciente de la conciencia llamada integral. Esto vendría a decir, que la idea de lo aperspectivo busca ver los motivos de uno en el contexto de los motivos de los demás, o de reconocer otras concepciones del tiempo y la historia fuera de la lógica modernista de progreso. Finalmente, según concluye Withelegg, el concepto relacionado con *Ondas paradas de probabilidades*, la transparencia, indicaría una conciencia de las relaciones contingentes entre el ser y el otro, y la concepción del tiempo como un todo indivisible, antes que las categorías comúnmente aceptadas de pasado, presente y futuro.

El último texto que se incluye en este catálogo es el del filósofo americano John Rajchman *Mira Schendel's Immanence (La Inmanencia en Mira Schendel)*. Aquí el autor hace una propuesta totalmente nueva respecto a los valores filosóficos implícitos en la obra de Schendel, analizados desde las perspectivas de autores europeos como Jacques Derrida, Edmund Husserl, Maurice Merleau Ponty, Heidegger y François Julien, para llegar a valorar la importancia de ser artista mujer e inmigrante en el contexto brasileiro de la posguerra, tomando como paralelo la experiencia de la escritora ucraniana-brasileña Clarisse Lispector y otras intelectuales mujeres como Hannah Arendt. Rajchman comienza destacando la necesidad de entender a Mira Schendel como una mujer en búsqueda de una nueva manera de pensamiento en y a través del arte, trabajando en una soledad deliberada, reabriendo preguntas sobre escritura, lenguaje, imagen y el rol del cuerpo en el pensamiento, implicaciones que sólo recientemente hemos comenzado a entender. Citando a Haroldo de Campos, quien señala que a Schendel se la podía relacionar con el pensamiento de un filósofo-místico más que con el de una teoría crítica del arte, el autor reafirma la postura artística de Schendel como una experimentación filosófica personal y propia, que nada tenía que ver con los discursos artísticos convencionales. Su búsqueda la llevó hasta el origen del lenguaje, dice Rajchman y se

---

<sup>235</sup> *Idem*

pregunta ¿Cómo capturar el discurso en el momento de su origen, trazando sobre un mismo camino, artístico y filosófico, la gran cuestión de la inmanencia?.

La palabra *origen* (o el momento del origen), señala el autor, no es entendida en su simple sentido psicológico, más bien en uno fenomenológico, siguiendo el principio kantiano de las condiciones de la experiencia. Así, esta experiencia corporal o vivencia en el origen del discurso de Schendel, y su intento por capturarlo, la llevaría desde una conciencia de los objetos compositivos en sus obras a una vital condición de desarraigo. Esta suposición de un singular, vital e incommunicable origen corpóreo del pensamiento, que Schendel hace el intento por capturar artísticamente en una materia ética o espiritual, refiriendo a cuestión de la inmanencia, un “ejercicio experimental de libertad”, la involucraría en una serie de distinciones entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado.<sup>236</sup> Rajchman se pregunta ¿Cuál es la relación entre los elementos gráficos y visuales en la obra de Schendel en relación a estos principios?. Sus espacios visuales, señala, no parecen ser reducciones visuales, sino una búsqueda hacia una “inmanencia gráfica”, en una suerte de espacio conectado a la tierra, con vacíos, puntos de inflexión, indicadores diagramáticos y juegos espacio-gráficos. Desde un comienzo, el papel de arroz no era tratado como una superficie en blanco, sino como una zona de inmanencia donde las marcas debían emerger. En ellos había algo cercano al arte chino, donde caligrafía, pintura y dibujo parecen derivar de la misma fuente de origen, donde el acto de pintar es un “acto espiritual” o una práctica de pensamiento (o sabiduría) involucrando un sentido vital de inmanencia que François Julien contrasta explícitamente con el sentido del vacío en Heidegger y Lacan, y su demasiado cristiano sentido de espiritualidad<sup>237</sup>.

Continuando con todos sus cuestionamientos, Rajchman es uno de los pocos que inserta a Mira Schendel en la situación del Brasil de esos años, en otros estudios o análisis, salvo la tesis de Gerardo de Souza, la artista es analizada más en el contexto propio de sus ideas que en el de Brasil, o más específicamente de São Paulo. El autor se pregunta ¿Qué rol tuvo Brasil en la historia cataclísmica del desplazamiento filosófico (de Europa a América) en los orígenes de la obra de Schendel?

---

<sup>236</sup> Mira Schendel (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit. p.56

<sup>237</sup> Julien, F. (2009) *The Great Image Has No form; or On The Non-Object through Painting* (Chicago University Press, 2009), chap.6. Citado por Rajchman en *Mira Schendel's Immanence* en *Mira Schendel* (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit. P.55

Buscando respuesta, cita a Oramas en la exposición *Tangled Alphabets*, diciendo que allí las preocupaciones gráficas de la artista fueron presentadas como parte de una gran preocupación latinoamericana de la posguerra con la imagen escrita y el dibujo en contraste con la historia euro-americana de la “desmaterialización” del arte conceptual propugnada, por ejemplo, por Sol Lewitt.<sup>238</sup> Es cierto que en la exposición de Oramas y en su análisis no hay algo así como un intento por ubicar a Schendel en el contexto de Brasil, tanto como situarla en la preocupación filosófica occidental vinculada al origen del lenguaje que surgió en la posguerra, principalmente en Europa y Estados Unidos. Oramas, a diferencia de Rajchman, intenta mostrar que estos dos artistas latinoamericanos, de manera anterior inclusive a artistas conceptuales como los minimalistas, habían desarrollado unos discursos individuales cargados de sentido, algo también propuesto por Luis Camnitzer y que analizamos en detalle en el capítulo tres. Más adelante, y volviendo al contexto del Brasil, Rajchman señala, recordando las palabras de Haroldo de Campos, que Schendel tenía una mente muy brasileña, la cual vivía intensamente. “Pero Mira no gustaba de la idea cartesiana de la ‘mente’, si acaso sería mejor hablar de una profunda “*vivencia*” brasileña- una intensa manera de vivir brasileño, o de ser artista”.<sup>239</sup> Nuevamente, y al igual que Oramas, el autor se encuentra con el universalismo del pensamiento de la artista.

A modo de conclusión de esta revisión sobre las investigaciones que preceden a esta tesis, las relaciones que cierran el catálogo de la Tate Modern<sup>240</sup> han dado pie a que la presente investigación se sitúe en una problemática mayor, ya que las preguntas respecto a la introducción de estos asuntos desde la espiritualidad a la desmaterialización, desde el lenguaje hasta la el análisis de narrativas desplazadas, las herencias formales y existenciales, siguen sin responderse.

---

<sup>238</sup> Pérez-Oramas, L. (2013) *Introduction León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*. P.58. Citado por Rajchman en *Mira Schendel* (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit, P.56

<sup>239</sup> Mira Schendel (Catálogo de exposición) (2013) Op. cit., P.56

<sup>240</sup> Como parte de la investigación que la Tate Modern realizó para esta exposición, existen varios documentos colgados en la web de la Tate llamados Tate Papers donde algunos *scholars* desarrollan relaciones de Mira Schendel con, por ejemplo, el Zen, Vilém Flusser, etc. y que han sido utilizados como apoyo para esta investigación.

## **Mira Schendel: Mutación y Conciencia**

Hasta el momento hemos analizado a los principales teóricos y curadores que han abordado el trabajo de Mira Schendel. En todos los casos comprobamos que, en alguna medida, coinciden en los aspectos filosóficos y teológicos implicados en su obra. Así mismo se mencionan las dimensiones metafísicas del pensamiento de esta artista, su marcado interés por la materia, el lenguaje, el vacío, la transparencia y el tiempo. Un aspecto clave, que cruza toda su obra desde muy tempranamente, es la dificultad que Schendel tiene para abordar sus preocupaciones mediante la abstracción o la figuración. Esto nos debe llevar a pensar su obra desde una perspectiva muy poco considerada en la historia del arte, la idea de que abstracción y figuración son conceptos que pueden intercambiar su significado en la medida que la experiencia humana se interpone entre ambos. Como veremos a continuación, Mira Schendel fue pasando de lo que consideraríamos una pintura figurativa a la pintura abstracta, a la instalación y a la escultura de manera intermitente a lo largo de su vida, manifestando que los principales asuntos, si bien trascendían los aspectos objetivos de su obra, se manifestaban mediante ellos. De algún modo, tanto los aspectos considerados subjetivos como los aspectos místicos, su conciencia espiritual y su vivencia del mundo, eran tan objetivos para ella como la materia de su obra. Sabemos que Mira Schendel se vio siempre afectada por el contexto social y político, al que reaccionó siempre desde un punto de vista filosófico, subjetivo y muy personal.

Al revisar la mayoría de los análisis hechos hasta ahora por diferentes teóricos, investigadores y curadores, se puede establecer que Schendel tenía muy en cuenta que el arte podía ser tanto una herramienta de transformación política como espiritual. Mi planteamiento es que ambas aproximaciones al arte involucrarían el desarrollo de una conciencia del mundo y del otro que sobrepasase las capas visibles de realidad, manifestándose mediante una estructura, en palabras de Gebser, perceptible para muchos y que implica, como la misma artista decía, habitar este mundo y no otro. Esta forma de entender el arte tendría que ver con otra manera de estar en el mundo, de coexistir y percibir la realidad. Al poner en duda la realidad mediante una obra de arte, se implica a la realidad en la naturaleza de la obra misma. De este modo la obra no podrá escapar nunca de involucrarse en los asuntos políticos y éticos, en los cuales la realidad de las relaciones y acciones sociales se fundamenta. Es tal vez por eso que no debe sorprendernos que los críticos e historiadores del arte esperen que el trabajo de

Mira Schendel nos cuente algo sobre el pasado que no puede ser totalmente comprendido desde el presente. Hoy la historia política de Brasil, con los años de dictadura, conforman un filtro casi obligado para interpretar la historia del arte de Brasil. Sin embargo, el trabajo de Mira Schendel nos dice que sin bien ese filtro es válido, y en muchos casos inevitable, no es el único por el cual observarlo.<sup>241</sup>

En este sentido parece complejo pensar el trabajo de Schendel contextualmente o ver su obra retrospectivamente, o intentar analizarlo cronológicamente, como ha advertido Sonia Salzstein, puesto a que ella experienciaba el tiempo, o el proceso del devenir, como el material mismo de su trabajo. También es complejo pensar que su obra corresponde tan solo a un contexto nacional, de Brasil, o en el mejor de los casos, latinoamericano. Tampoco es fácil pensarla como lo plantean los estudios más recientes que ubican a Schendel como una artista transnacional, que si bien puede ser una tendencia historiográfica, estos nuevos análisis apostarían por ser un tipo de “categorización” posnacionalista, sugiriendo la necesidad de que nuevos enfoques discursivos deben aparecer en la historia del arte global. Mira Schendel es una artista de su tiempo, de la posguerra europea, de la llegada de la modernidad a Brasil, del Concretismo, del Neo-concretismo, del Minimalismo y de todos sus contemporáneos, pero al mismo tiempo es, como muchas de sus preocupaciones mostraron, una artista cuyas preocupaciones tienen un carácter cosmológico e universal.<sup>242</sup>

A continuación profundizaremos en tan solo una selección de siete de sus obras desde dos enfoques. Por un lado, la idea de mutación, ya que consideramos que en la obra de Schendel siempre hay un aspecto a ser en transformación, una voluntad de observar y percibir desde una mirada oblicua, ni racional, ni emocional, desde un lugar de cambio. Por otro lado, la dimensión de la conciencia, que en muchos casos en la obra de Schendel está vinculado a la imagen de Dios o a la pregunta de su existencia, pero que va un paso más allá cuando vemos que en muchas de sus obras la conciencia es un aspecto de acceso a una realidad diferente, personal en términos espirituales y políticos en términos colectivos. El orden en que las

---

<sup>241</sup> Isobel Whitelegg aclara que posiblemente la pregunta: ¿Qué es lo que el trabajo de Schendel puede contarnos del pasado?, siga sin respuesta. Sin embargo en su ensayo el objetivo es mostrar cuales son las obligaciones del arte bajo las condiciones de la represión, cómo el arte encuentra un lugar para actuar y los artistas sus maneras de actuar, en esas circunstancias. Es importante considerar que la perspectiva de Whitelegg se puede considerar una excepción dentro de los análisis de la escena política latinoamericana, hablando en términos generales, ya que, como vimos en el capítulo 2 de esta tesis, sólo recientemente es posible encontrar análisis que no fuerzan los discursos del pasado a entrar en un molde discursivo establecido.

<sup>242</sup> No estamos hablando de un Universalismo a la Torres-García, o Xul Solar por mencionar dos grandes artistas Universalistas Latinoamericanos, sino Universal en el sentido de su preocupación por el devenir de la conciencia humana, por la transformación de la vida en arte, por su sentido ético del mundo, por su sentido de conexión de las cosas en el mundo y también por su pesimismo frente a los grandes problemas que enfrentó la humanidad en su tiempo.



analizaremos busca introducir al lector de manera paulatina en la manera en que Mira Schendel percibía su responsabilidad como artista más allá de las fronteras del arte, empezando por *Ondas Paradas de Probabilidades* por ser la más emblemática en torno a las ideas políticas y éticas de la artista, y también por la implicación que esta significó en términos filosóficos con el contexto de Brasil de los años sesentas. Iremos avanzando por cada obra para detenernos en sus particulares discursos, materialidad y especificidad, para terminar con la obra pictórica de Schendel, como un guiño de retorno al origen de la pintura abstracta y sus fuentes espirituales.

### **Del mito al misticismo, de lo transparente a lo táctil**

En 1969 *Ondas Paradas de Probabilidades* se presentó por primera vez en la 10ª Bienal de São Paulo. Consiste en un espacio delimitado por miles de hilos de nylon muy finos suspendidos desde el techo formando un cubo perfectamente traslúcido que, originalmente, podía ser atravesado por el espectador. La pieza va acompañada de un texto que Mira Schendel tomó del Antiguo Testamento, Libro de los Reyes 1, 19:

Vino un huracán tan violento, que descuajaba los montes y hacía  
Trizas las peñas delante del señor; pero el Señor no estaba en el  
Viento. Después del viento vino un terremoto; pero el señor no estaba  
En el terremoto.  
Después del terremoto vino un fuego; pero el señor no estaba en el  
Fuego. Después del fuego se oyó un tenue susurro;  
Al sentirlo, Elías se tapó el rostro con el manto, salió afuera y se puso  
En pie a la entrada de la cueva. Entonces oyó una voz que le decía:  
¿Qué haces allí Elías?

Como también hemos ya analizado, la 10ª edición de la Bienal de São Paulo fue objeto de un boicot producto de la situación política que afectaba a Brasil y, sin embargo, Schendel tomó la decisión de no adherir al boicot y de participar en la Bienal, porque consideraba que en tales circunstancias su posibilidad de decir algo era más importante que la de abstenerse de hacerlo. En relación a esto, Schendel vio la posibilidad de presentar un silencio visual, la

visibilidad de lo invisible, mostrar que el *otro mundo es este*.<sup>243</sup> En la carta escrita a Jean Gebser durante el conflicto de la Bienal, ella expresa su decisión en términos categóricos.

Los conceptos utilizados por Schendel para describir el asunto a su amigo son parte de un lenguaje que él mismo había creado en *Origen y Presente* para poder definir las estructuras existentes de la conciencia. Más específicamente, los conceptos “perspectivo” y “aperspectivo” aluden a períodos distintos de la humanidad en los cuales nuestra estructura de conciencia experimentó, y estaría experimentando, importantes mutaciones. Como ya explicamos en el capítulo dos, el primero habría aparecido durante la primacía de la estructura de la conciencia mental, cuando el ser humano descubrió la perspectiva, y esta implicaría los aspectos negativos de la lo racional, entendiendo lo racional como división y cálculo.<sup>244</sup> El segundo, según proponía Gebser, estaría ahora mostrando signos de su aparición gradual de la mano del nacimiento de la estructura de conciencia integral. La aparición de esta y del mundo aperspectivo, que menciona Schendel en su carta, se podrían visualizar en nuestros días como una forma de aprehender la realidad no dominante, pero que existe de todas formas, mediante el reconocimiento de otras concepciones del tiempo y de la historia, fuera de la lógica modernista de progreso, llevándonos a experimentar una visión “diáfana” de la realidad. Desde este punto de vista, las ideas de Mira Schendel, en su obra, son también la materialización de un pensamiento disidente. Volviendo a un autor ya citado y con quien considero es posible hacer paralelos de pensamiento con Schendel, Bruno Latour es no solo un autor disidente, sino que se acerca a la artista en varias ideas como por ejemplo la de que Dios se habría separado del ser humano o la de que nunca existió algo así como el ser moderno, y la necesidad hoy de retomar contacto con un pensamiento clásico o, mejor dicho, arcaico que liga el pensamiento y comportamiento humano a su origen espiritual.

Como ya vimos en el capítulo dedicado a Gebser, lo que este denomina diafanidad o transparencia guarda relación con el Ser del que habla Heidegger, que en sí no es un ser, pero permite que todos los seres sean. Lo *diaphanon* es aquello que brilla a través, el origen espiritual siempre presente.<sup>245</sup> Este “brillar a través” es lo que se hará visible a la estructura integral de la conciencia. Dicha conciencia participará de la diafanidad gracias a que está libre de ego. Es en

---

<sup>243</sup> Carta de Mira Schendel a Jean Gebser 26 de junio de 1969 (la traducción es mía). Catálogo Tate, Op. cit., P.44

<sup>244</sup> Mira habría experimentado las peores representaciones de la estructura mental (racional) incluyendo el surgimiento del nazismo, el advenimiento de la guerra civil española, y la dictadura Brasileña. Esto indica que desde su punto de vista muchas actitudes políticas durante el siglo XX estaban dominadas por formas de un racionalismo divisivo, que en su experiencia, no podían ser el camino para conseguir nada positivo para la humanidad.

<sup>245</sup> Citado por Lachman en Op. cit., P. 386

estas ideas donde podemos encontrar algunas de las razones que Mira Schendel consideró para no adherirse al boicot. Ella dice que está de acuerdo con los otros desde un punto de vista racional, sin embargo ella, libre de ego, decide crear una obra que materialice la transparencia y mediante la cual permita a los otros ser, y enriquecer su capacidad de ver la realidad (una realidad que no es definible, pero que existiría más allá de toda forma, una realidad basada en la experiencia de la obra de arte). A diferencia de lo que ocurría con los ambientes penetrables de Helio Oiticica, que estimulaban a los individuos a una experiencia auto-cognitiva, el trabajo de Mira no busca doblar al sujeto sobre sí mismo, sino inducirlo a disolverse a sí mismo para volverse otro<sup>246</sup>, poniéndose en el lugar de otro. Lo que propone Mira es un acto de empatía colectiva, se niega a participar en el boicot, pero se muestra a favor de la causa mediante la experiencia de la obra y la activación de nuestra intersubjetiva unidad interior. Isobel Withelegg se acerca bastante al pensamiento de Schendel al decir que el concepto de transparencia en ella indicaría una conciencia de las relaciones contingentes entre el ser y el otro, y la concepción del tiempo como un todo indivisible, antes que las categorías comúnmente aceptadas de pasado, presente y futuro. Sin embargo es posible llevar la obra aún más allá. Cuando Schendel invita al espectador a ver la realidad, bajo esa idea tan propia suya de habitar el mundo, este mundo, la artista está tomando de la mano a cada espectador para sumergirlo en un encuentro con su verdad más profunda, con su ser divino, con su semejanza a Dios y por ende con su estado potencial de transformación. En el budismo, el estado de unidad conduce a un estado de comunión pura y absoluta con el cosmos, la naturaleza y el ser humano incluidos. *Ondas Paradas de Probabilidades* tendría, desde ese punto de vista, una fuerza comparable a una meditación colectiva, como las de los monjes reunidos a los pies del Himalaya, que monitorizadas por los científicos de la mente, produciría una transformación de las partículas elementales del universo.<sup>247</sup>

Es importante aclarar que cuando nos referimos a la actitud adoptada por Schendel, libre de ego, esto no significa una renuncia de este ni a una negación ascética del yo, sino más bien una trascendencia del ego, un ir más allá, llevar el ego a una mutación de sí mismo. Es a esta transformación a la que Gebser llama “concreción de lo espiritual”, donde la conciencia se fundiría con el origen, el mundo se volvería transparente y la concepción espacio-temporal de la realidad cambiaría hacia algo nunca antes experimentado. La particular “vivencia” que

---

<sup>246</sup> Salzstein, Op. cit., P.47

<sup>247</sup> Para mayor información sobre las investigaciones de la física cuántica en relación a las meditaciones colectivas y su impacto en el cerebro y comportamiento humano ver: <http://www.deanradin.com/papers/Physics%20Essays%20Radin%20final>.

Schendel crea en *Ondas Paradas de Probabilidades* busca generar un espacio de pérdida y disolución del uno con el todo. Cuando ella dice a Gebser que existe un valor “cuántico” en su decisión, que está en primer plano, se refiere a la oportunidad que tiene de generar una transformación, un cambio de estado, otra manera de afrontar la situación política, alcanzar la “transparencia”, o la comunión con el todo. Sin olvidarnos de la compleja realidad que vive un país en donde se tortura y se mata, se vuelve necesario fortalecer la conciencia espiritual para fortalecer la conciencia política. Sin entrar en el dilema propuesto por el psicoanálisis, de una realidad innombrable, bajo el cual mucho del arte del Brasil de esos años fue analizado, la realidad propuesta por Schendel no busca evadir el drama de lo que ocurre, sino buscar el modo de acabar con él desde su raíz más profunda, desde el origen del mal.<sup>248</sup>

De algún modo, esta búsqueda de un estado elevado puede ser relacionada con la búsqueda de una conciencia superior, un estado muy similar al que persiguen los monjes con la práctica del Satori Zen. Como bien señala Guy Brett, el vacío está en el corazón de la obra de Schendel. El uso del vacío por los artistas contemporáneos nos lleva de regreso a un dilema filosófico ancestral: en el acto de definir y nombrar la realidad de algún modo uno la reduce. Uno pierde, dice Brett, lo que Rabindranath Tagore llama: “El valor eterno de lo divinamente indefinido”. O como dijo el poeta concreto, conocido de Schendel, Dom Sylvester Houédard: “Todo material es la revelación de lo invisible —a verdad última sobre la verdad está pintada sobre todo material para todo aquel que pueda leerlo— Dios es conocido solo como un no esto, una no cosa, o nada”.<sup>249</sup> En esto radica la complejidad de definir y apegarse a algo que muta constantemente su forma.

Una vez pasada la experiencia de la Bienal, vemos como esta voluntad de interpelar y entender el mundo continúa desarrollándose como una búsqueda esencial para la artista:

Con este trabajo para la Bienal estoy tal vez comenzando una fase más silenciosa. También el los dibujos. Escuchando (el silencio también). Escuchando por la liberación. Yo se (ahora) que no viene en esta vida... Porque el ego (aunque su soberanía es indispensable en esta vida) es limitación. Todo nuestro esfuerzo en perseguir la perfección en el espacio y el tiempo es ilusoria. La no aceptación de lo relativo. Este es un puente que tenemos que cruzar... Di si o

---

<sup>248</sup> Una de las mayores teóricas en esta relación entre psicoanálisis y el arte del Brasil de los años sesentas, setentas y ochentas es la brasileña Suely Rolnik. Se pueden consultar online los textos *Esquizoanalise* e *Antropofagia* (1998) en [www.caosmose.net](http://www.caosmose.net)

<sup>249</sup> Salzstein, Op. cit., P.58

no... Ser, fielmente, DE ESTE mundo. Y no estar aún en este mundo. Con todo su amor y el gozo y también el sufrimiento inevitable, con devoción y sin ilusiones.<sup>250</sup>

El esfuerzo por perseguir la perfección en el espacio y el tiempo es ilusoria, dice Schendel, la aceptación de lo relativo (de eso intangible que es Dios) es el puente que hay que cruzar para poder estar en este Mundo, para hacer frente a la realidad. En el texto del Antiguo Testamento que Schendel escoge para la pieza de la Bienal existe una voluntad por parte de Elías de encontrar a Dios (un Dios no necesariamente humano) en ciertas manifestaciones de la naturaleza como el viento, el terremoto y el fuego. Elías parece querer encontrar algo que de fe de su existencia, pero finalmente Dios no está en ninguno de esos lugares. *Ondas Paradas de Probabilidades*, como otras obras de Schendel, se presenta con tal convicción que se asienta como una roca en medio de la tierra, como una manera de Estar en el mundo, de estar interconectado con todas las agencias que lo conforman.

A diferencia de lo que señala Oramas de que “La obra de Schendel es un manifiesto político-teológico sobre la inaudibilidad de la palabra de Dios, sobre la mudez de Dios,”<sup>251</sup> nos inclinamos a pensar que la sola imagen de que Dios finalmente hable a Elías y le pregunte “¿Qué haces allí, Elías?” representaría el encuentro con el origen como un signo de búsqueda colectiva de la conciencia integral unificadora, dejando atrás la división y la fuerte voluntad de poder detrás de la dictadura militar. La voz de Dios vendría a ser también la muestra de “su pérdida” ante una búsqueda del ser humano por caminos equivocados, alejados del propio espíritu. Es complejo actuar frente a una realidad que suprime toda posibilidad de enunciación, porque ésta supera las posibilidades tanto del lenguaje como de la representación. Mira Schendel acude a una estrategia diferente transmutando una experiencia dentro de otra, la transparencia del volumen de hilos de nylon atravesado por los cuerpos en busca de la liberación, dentro de la opacidad de la dictadura donde el cuerpo es privado de toda libertad. El cuerpo como contrapartida del alma, “las leyes de los procesos físicos o espirituales”, que menciona en una carta ya citada anteriormente a su amigo Konrad Gromholt, y que no encuentran más salida que no sea la simbólica, sumergiéndose en el mito bíblico en el que Elías enfrenta la adversidad en búsqueda de una señal que demuestre que su propio ser tiene la posibilidad de existir.

---

<sup>250</sup> Diario no publicado. Citado por Geraldo de Souza Dias, 2009. P.147

<sup>251</sup> Oramas. Op.cit., P.39

En un momento en que Schendel parecía abandonar ya la pintura, esta se embarcó en *El retorno de Aquiles I* (1964). La obra aparece también con el título *Sin Título (Aquiles)*<sup>252</sup>. Es un óleo sobre tela de 91 x 132 cm. realizada en los últimos años de su primera etapa pictórica. La tela apaisada está pintada de marrón muy disparejo, con bastante textura, y lleva en el centro una forma geométrica que asemeja un portal. Sobre toda la mitad superior del cuadro se puede leer en letras de imprenta negras, sólo el nombre de Aquiles está en blanco:

“FROUDE AND MYSELF, AT THE TIME WE BORROWED FROM M. BUNSEN A HOMER AND FROUDE CHOSE THE WORDS IN WHICH **ACHILLES** RETURNING TO THE BATTLE SAYS: YOU SHALL KNOW THE DIFFERENCE NOW THAT I AM BACK”.<sup>253</sup>

La frase final es pronunciada por Aquiles en *La Ilíada* cuando, después de la muerte de su compañero Patroclo, este regresa al campo de batalla. Sabemos la fuente de estas palabras gracias al texto de Luis Pérez-Oramas que ya revisamos y, gracias a ello, sabemos también que Schendel estaba profundamente involucrada, a nivel personal e intelectual, con la idea de la reforma católica, y cuyo interés por las formas del cristianismo primitivo, pre y anti-eclésiástico, le llevarían a tener profundas diferencias de orden personal y teológico con la iglesia moderna.<sup>254</sup> A esto podemos añadir la necesidad de Schendel por una auto-comprensión, por obtener la conciencia y la capacidad de comprender sus propias acciones y reacciones, para así poder explicar la génesis de la conciencia personal en la tradición occidental desde los griegos hasta el presente.<sup>255</sup> Varios pueden ser los motivos por los que Schendel escogiera esta frase. Primero por la significancia de esta en los procesos reformadores de la iglesia; y segundo, tal vez más intuitiva, como metáfora del dolor y el coraje de los procesos físicos y espirituales involucrados en la creación y la vida.

Oramas sugiere que Schendel escogería estas palabras también como un símbolo de su retorno al arte tras algunos años de haber dedicado su tiempo a los cuidados de su hija Ada. A mi parecer ese retorno a la creación también implicaría el enfrentamiento consigo misma,

<sup>252</sup> No es la primera obra de Schendel que figura con dos nombres diferentes, lo mismo ocurre con la serie *Iching* expuesta por primera vez bajo el título *Hexagrama*.

<sup>253</sup> Trad. “Froude y yo, en su momento tomamos un Homero del Sr. Bunsen y Froude escogió las palabras donde Aquiles regresando de la batalla dice: Conoceréis la diferencia ahora que estoy de vuelta.”

<sup>254</sup> A menudo nos olvidamos lo que el modernismo le hizo a la religión, y aún peor lo que le hizo a la ciencia. El modernismo, en palabras de Latour: “dejó desprovista a la religión de su energía, restringiéndola, al mero mueble del alma”. Es aquí donde radica el gran choque que Mira tiene con la iglesia y con la fe y el dogma católico desarrollado durante la modernidad, en el mejor de los casos la iglesia se había alejado de sus fuentes originales dejando fuera cualquier cercanía o relación con el “prójimo” y valores espirituales reales, convirtiendo el “conocimiento” y la “creencia” en un aspecto exterior y normativo. Ver Latour, *Will non-humans be saved?* Op.cit. P.465

<sup>255</sup> Salzstein., S. Op. cit., P.47

implícito en la producción artística. Si la obra de arte debía, como parecía perseguir Schendel, transformar al otro, está claro que esta parte por un proceso de transformación del propio artista. En el *Libro de las Mutaciones*, que como sabemos Mira consultó por períodos con bastante frecuencia, el principio de Lo Creativo es símbolo de una de las transformaciones fundacionales del universo,

Lo Creativo produce gérmenes invisibles de todo devenir. Estos gérmenes son al comienzo puramente espirituales: por eso frente a ellos no cabe ninguna acción, ningún tratamiento. Frente a ellos es el conocimiento, la comprensión, lo que obra en forma creativa. Mientras Lo Creativo actúa en lo invisible y su campo es el espíritu, el tiempo, Lo Receptivo, en cambio, actúa en la materia distribuida en el espacio y consume las cosas hechas, espaciales. Se retrotrae aquí el proceso de engendramiento y nacimiento hasta sus últimas profundidades metafísicas.<sup>256</sup>

En este sentido, diría que Mira Schendel estaba al tanto de que el tiempo de Lo Creativo es un tiempo de alimento espiritual y autoconciencia.

En resumen, estos principios confluyen hacia el mismo punto de base, un retorno al origen, del pensamiento humano en relación a la figura de Dios y al punto de partida de la creación. Con ayuda de la pregunta que formula John Rajchman en su texto aquí citado: “¿Qué significa suponer que existe un cuerpo de origen del pensamiento (pre-lingüístico, pre-discursivo, pre-textual) y mostrarlo, explorarlo, capturarlo en su momento en el arte?”<sup>257</sup> Para Rajchman esta inquietud de Schendel por el origen venía de un proceso que intentaba volver a insertar los códigos materiales (y los medios de comunicación afines, lingüísticos o pictóricos) de decir y de ver las cosas, de traerlos de regreso a un “momento turbulento de origen”, en el que estas parecen romperse o girar fuera de control, descubriendo una nueva libertad, ya no simples objetos representados para sujetos externos, ni para ser vistos en la visión frontal, ni para ser leídos en el tiempo lineal.<sup>258</sup> Gebser, por su lado, hace esta distinción temporal señalando que la comprensión posmoderna de la historia, y la evolución en que él ubica sus estructuras de conciencia, es una fuente atemporal a la que llama “origen”. Desde una lectura más clásica, historia y evolución serían conceptos que se caracterizan por una concepción lineal

---

<sup>256</sup> I Ching. Op. Cit., P.

<sup>257</sup> Tate. Op.cit. P. 51 En *Mira Schendel's Immanence*.

<sup>258</sup> *Idem*

del tiempo, que parten de un comienzo y se mueven hacia un final. En cambio, es importante repensar la obra de Schendel en cuanto que se aleja de estas ideas establecidas dentro de la estructura de la historia como modernas o posmodernas, para ubicarse en una dimensión del pensamiento y del lenguaje que aún no está definida, pero que sin embargo ya algunos investigadores y científicos están cerca de probar que existe: esta suposición de un singular, vital e incommunicable origen corpóreo del pensamiento, que Schendel hace el intento por capturar artísticamente, en una materia ética o espiritual. Volviendo a las ideas de Rajchman, que nos sirven para plantear estas nuevas perspectivas sobre Schendel, este cita a Mario Pedrosa en sus textos sobre la obra de Lygia Clark y Helio Oiticica, para situar la actitud de Schendel en un “ejercicio experimental de libertad” que la involucraría en una serie de distinciones entre lo interno y lo externo, lo público y lo privado.

Las bases teóricas de Schendel parecen lo suficientemente sólidas para cuestionarla en esos términos, pero son también un salto al vacío, un ejercicio de prueba hacia nuevas formas de entendimiento. En *El Retorno de Aquiles* las palabras escogidas por Schendel son, al mismo tiempo, un cuestionamiento al origen del lenguaje, como al origen de la palabra de Dios, el retorno al cristianismo arcaico. En esta obra, específicamente, cuestionar el origen del lenguaje es cuestionar el origen de todas las cosas e incluso de nuestra propia posición humana en la naturaleza. Mira Schendel tomó el riesgo de investigar estos caminos mediante su obra. En cierto sentido, no habría en sus preocupaciones una distinción entre los procesos internos y los externos, ya que ambos vendrían de una misma fuente, de una conciencia que ha ido mutando y por ello expandiendo la concepción de lo que nos rodea en el presente y de lo que hemos vivido como civilización a lo largo del tiempo.

Retomando los planteamientos propuestos en esta investigación —acercarnos más a la relación entre el pensamiento de Mira Schendel y el de Jean Gebser—, veremos que la elección del mito de Aquiles nos lleva también a un aspecto de las estructuras de conciencia de este autor. Según él, durante la estructura de la conciencia mítica el hombre experimentó la liberación del entrelazamiento entre él y la naturaleza. La iluminación de la vida mediante la interpretación del mito fue también uno de los elementos principales de la toma de conciencia del alma y con ello del sufrimiento. El interés de Schendel por un regreso a un cristianismo primitivo encuentra sus fundamentos en un retorno al ser primordial, al alma como un elemento que existe en el interior del ser y la posibilidad de un Dios que residiría el interior de ella; en contraposición a la separación entre Dios y el hombre (y con toda la naturaleza)



provista por la Iglesia durante los últimos siglos. Según las preocupaciones de Jung, el cristianismo habría dejado al hombre contemporáneo en la inanición espiritual, llevándole a creer que el mundo es aquello que ve, dejándolo apresado por el yo y las cosas, sin tener conciencia de las profundas raíces de su ser. A esta relación entre el alma y el Dios exteriorizado la llama “El Arquetipo de la Imagen de Dios”, que significaría que el hombre, mientras no dé fe de que la naturaleza del alma está interconectada con el origen del universo, no podrá ver el mundo en su completa unidad. Siguiendo con Gebser, en la estructura arcaica se advierte en algunas formas de sueños, como los que conocemos como “sueños anticipatorios”, mediante los cuales se participa del carácter atemporal del origen.

En relación a esto y al tema de la reforma ocurrida durante el concilio Vaticano II, corresponde también mencionar la anécdota que cuenta Oramas de Mira Schendel con Fray Chico como prueba de algunos aspectos de su personalidad. En esta, Mira tiene un sueño premonitorio, un dibujo de unas ondas que asemejan al agua acompañado de una breve frase que días más tarde se transformará en la descripción exacta de la muerte de un ser querido. Oramas cuenta esto como una anécdota, sin embargo no mide la repercusión de ese episodio que viene a ampliar la visión de Mira Schendel del mundo y de las cosas. Las asociaciones que ella hace, no en muchas, sino es que en la totalidad de sus obras, tienen un aspecto inconsciente, ella trabaja y aborda el proceso creativo desde puntos diferentes de su entendimiento. Existe en ella un proceso cotidiano, donde la conciencia surge de la inconciencia, adoptando las formas de la materia en la que trabaja, dando como resultado lecturas sugestivas. De ahí que en la presente investigación se plantee que ella persigue llevarnos a una nueva conciencia del mundo.

*Homenaje a Dios, padre de occidente* (1975) es una obra compuesta por 16 piezas sobre papel que combinan formas geométricas y textos judeo-cristianos, ejecutadas de manera aparentemente rápida con spray-aerosol. Son la única obra de Schendel realizada con este medio y de estas características formales. Los círculos irregulares contrastan con los versos tomados del Antiguo Testamento, citas del Génesis y de algunos Salmos que describen a Dios como violento y vengativo.<sup>259</sup> No es común encontrar análisis de esta obra entre los textos o catálogos existentes, ni tampoco menciones muy significativas. Sin embargo, en un artículo publicado en mayo de 2015 llamado *Zen as a Transnational Current in Post-War: The Case of Mira*

---

<sup>259</sup> Ver también su obra *Génesis* (1965) (Fig. 18)

*Schendel*, su autora, Majella Munro, comenta que este trabajo es la más explícita revelación de la diversidad cultural, de la identidad y los intereses intelectuales de Schendel, así como del contexto en el que ella desarrolló su carrera. Lo mismo fue comentado por Taisa Palhares en una visita que realicé para entrevistarla mientras la obra de Schendel era exhibida en la Pinacoteca de Estado de São Paulo. Esta es una de las obras más gestuales y dinámicas, teniendo en cuenta lo inusual del medio que utiliza. Más allá de los elementos tipográficos, los círculos y ortogonales, realizados de manera espontánea, la acercan a ciertos métodos pictóricos del Zen, con esos trazos gruesos de pincel. Los textos, sugiere Munro, revelan que en sus pinturas las formas no son completamente abstractas, sino una aproximación a la figuración: los círculos representan el vacío del cielo y la tierra, la combinación de texto y gráfica vinculan el vacío del Génesis con el vacío del Zen; los trazos rojos significan la sangre impura descrita en las secciones citadas de los Salmos; mientras los trazos negros significan flechas, instrumentos de la justicia divina —y uno de los primeros objetos creados por las manos del hombre—. Las últimas imágenes de la serie incorporan citas más pacíficas sobre el valor de la aceptación, la justicia y el amor. En conclusión, para Munro, esta obra simboliza la intención de Mira Schendel de conseguir una síntesis entre las visiones de Oriente y Occidente en su obra.<sup>260</sup>

Sin duda, y sin ahondar profundamente en el texto, la detallada asociación que hace Munro de la obra de Schendel al Zen durante la posguerra —momento en que esta filosofía estaba viviendo un proceso importante de modernización— da la posibilidad de entender el amplio espectro de influencias que hay en su obra como resultado, primero, de sus intereses personales y luego de un proceso de expansión del pensamiento oriental. El Zen moderno es el resultado de la consciente modernización del budismo que se tuvo inicio a finales del siglo XIX y comienzos del XX por un grupo de filósofos hegelianos que se dieron a conocer como la escuela de Kyoto. Como ya mencionamos en el capítulo 1, el maestro Zen D.T. Suzuki fue muy influenciado por ellos, y de ahí nacen sus motivaciones por reconfigurar el Zen como un asunto de individualidad espiritual y no como un asunto institucional y político como lo fue originalmente. Él buscó internacionalizar el Zen desde que se creara el Parlamento de las religiones del Mundo.<sup>261</sup> Las ideas de Suzuki, como las de Newman respecto del Concilio

---

<sup>260</sup> Munro, M. (2015) *Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel*, Tate Papers, no.23, Spring 2015. (la traducción es mía)

<sup>261</sup> Este Parlamento se conformó por una serie de conferencias realizadas desde 1893 en adelante con el objetivo, entre muchos otros, de promover el Zen como un sistema sincrético espiritual trascendente y superior a todas las religiones del

Vaticano II, corresponden a rutas de viabilización de la religión hacia una conciencia propia de las fuentes espirituales que la nutren, a una mixtura de todas las fuentes, deglutidas y procesadas para la generación de un híbrido o de una misma creencia. En este sentido, y como es posible ver en la obra de Schendel que estamos analizando, no importa cuál es la creencia, ni si existe un Dios padre de occidente, de oriente, o si existe Dios en sí mismo, lo que es relevante es cómo nos acercamos a ese aspecto de intangibilidad y subjetividad que la posible existencia de Dios implica, una especie de autenticidad espiritual. En el caso de Schendel esta aspiración estaría dada por la búsqueda de una conciencia prístina del mundo que ella manifestó como una necesidad en sus intenciones artísticas, y muy específicamente en la materialidad de sus obras.

*Homenaje a Dios, padre de occidente* es una obra curiosa y única dentro del repertorio de Schendel. A pesar de ser una pintura, esta está muy emparentada con los supuestos de algunas de sus instalaciones como *Ondas Paradas de Probabilidades*, ya que en ella existe un encuentro del espectador con la palabra de Dios, consigo mismo y con esa sensación, tan presente a lo largo de la vida de Schendel, del abandono de Dios y del lado oscuro de la creación.

En una frecuencia completamente diferente y totalmente apegada al interés de Schendel por la fenomenología, la artista comenzó a mediados de los sesenta a trabajar en sus *Droguinhas* (1965-1968) originalmente nombradas *Droguinhas Fenomenológicas*<sup>262</sup>. Estas especies de objetos escultóricos consisten en trozos de papel de arroz anudado y torcido, que forman una trama o tejido que puede adaptar diferentes formas al ser colgado o puesto sobre una superficie. Fueron presentadas por primera vez en la Bienal de São Paulo de 1965 y en la exposición de Schendel en Signals Gallery de Londres en octubre de 1966.

Schendel comenzó a desarrollar esta obra al momento en que fue invitada a exponer en Londres. Como ya vimos al comienzo de este capítulo, entre los principios fundacionales de la Signals Gallery existía una gran preocupación por la espiritualidad y el lugar de la humanidad en el universo y el cosmos, razones por las cuales, para los directores de la galería, el trabajo de Schendel calzaba perfectamente allí. Como muchos afirman Mira Schendel estaba especialmente interesada en la relación entre Dios y su imagen, la materialización de esa invisibilidad, la tensión generada entre la materia misma y la mutación de esta hacia otras

---

mundo. Es posible que este parlamento también influyera en la llegada de otras ideas filosóficas y religiosas de oriente a occidente. Para más sobre el Parlamento de las religiones de todo el mundo ver:

[http://portal.unesco.org/culture/es/files/19969/10829914059Brochure\\_sp.pdf/Brochure\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/19969/10829914059Brochure_sp.pdf/Brochure_sp.pdf)

<sup>262</sup> Señala G. De Sousa Dias que aparecen con este nombre en el catálogo de la Bienal de Sao Paulo de 1965.

posibilidades de existencia. Me refiero no necesariamente a las implicancias espirituales y místicas de la concepción cristiana del cuerpo y el alma, sino a la materia del mundo, la materia de las cosas. Mira gustaba de tocar las cosas, de sentir la materia que les constituía, como si buscara en ello poder ver más allá y acceder al origen común de toda la vida. Sus *Droguinhas* responden de manera concreta a estas preocupaciones.

Como ya citamos anteriormente en una carta de ese periodo escrita a Guy Brett, la artista habla de las *Droguinhas* como objetos fenomenológicos vinculados a la filosofía budista Zen en cuanto a que se oponen a lo permanente y a lo poseíble. La precariedad del material con el que están creadas, el papel de arroz, y la técnica de amasarlo con los dedos hacen de esta obra una meditación prolongada sobre la fragilidad de la vida en contraste con la gran presencia y fuerza que tienen al verlas terminadas e instaladas en la sala.

Guy Brett escribiría más adelante:

Las *Droguinhas* con su estructura nucleica tienen un aura de intensa energía, mientras permanecen suaves, frágiles, efímeras “pequeñas nada” en comparación con la heroica escultura monumental. Estas “*esculturas*”, que pueden ser desplegadas de la manera que uno escoja, son una propuesta de los años 60s que se mantiene extremadamente fresca, interrelacionando nociones de energía, materia y lenguaje, insinuando la etimología común del ‘*tissue*’, el textil y el texto.<sup>263</sup>

Concuerdo con Brett en la frescura con la que estas piezas existen hasta la actualidad. Esto se percibe en las palabras de Schendel al describir las *Droguinhas* como si estas tuvieran vida propia. La obra de arte entendida como un sujeto-objeto (el ser-tener) en constante transformación (opuesto a lo permanente) y libre (no-poseíble) de existir en múltiples formas y dimensiones de su fisicidad. Estas ideas proponen la posibilidad de una obra que se extienda más allá de los horizontes de su presencia, algo que veremos también en los *Precarios* de Cecilia Vicuña más adelante. Es tal vez por eso que Schendel acerca sus obras al Zen y a la fenomenología. Primero, y como ya hemos analizado anteriormente, el Zen busca llegar a la experiencia de la sabiduría más allá del discurso racional, mediante la experiencia sensible y consciente de las cosas. Segundo, la fenomenología, aunque difícil de describir en pocas palabras, la definió Husserl como el estudio de las *estructuras de la conciencia* que capacitan al

---

<sup>263</sup> Brett, G. *A Radical Leap*, in Dawn Ades, *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980* (catálogo de exposición) Hayward Gallery, London, 1989, P.276. Aparece en *Mira Schendel* (catálogo de exposición) (2013) Tate Publishing, London. P.25

conocimiento para referirse a los objetos fuera de sí misma.<sup>264</sup> Indagando más profundamente en el Zen, esta es una sabiduría que originalmente no podía ser encontrada en las escrituras, puesto que no había palabras ni lenguaje que describieran su mensaje ancestral, sino que en la práctica de la meditación. De algún modo, tanto el Zen como la fenomenología describirían un campo fuera del alcance del lenguaje, o darían fe de la existencia de un campo difícil de aprehender. Desde sus orígenes el budismo ha asociado el Zen con los principios de la intuición y la espontaneidad, distantes de la razón y la lógica, mediante los cuales se podría alcanzar la iluminación (experimentar en la propia mente la mente universal de Buda). Sin necesidad de ir demasiado lejos en estas definiciones, tanto el Zen como la fenomenología estarían dando a las *Droguinhas* una dimensión *activa*, como dice Brett, un aura de energía que tendría que ver con la manifestación del algo invisible e inaprensible. Por un lado, estas son simple materia, pero esta materia está cargada de la fricción de las manos que, al ir amasando el papel de arroz, transfieren a la obra las chispas transformadoras de la materia en una nueva aparición. Como en un ¡clac! de los dedos o en la imperceptible sinapsis de nuestras neuronas, un choque de energías que dan origen a un nuevo cuerpo o desencadenan un nuevo movimiento. A mí parecer las *Droguinhas* son como tramas neuronales llenas de nudos de conexión cuántica de información aleatoria infinita, o como dice el Zen, de verdadera sabiduría, la cual no consistiría en un conocimiento acumulado, lo que dificultaría la creatividad y fomentaría una falsa sensación de seguridad, sino en la intuición, la espontaneidad, y la eliminación de la preocupación de la autoconciencia relacionada con la técnica. El Zen, en términos de la creatividad, no permite que nada se interponga entre lo que se trata de expresar y la expresión.<sup>265</sup> Con lo que las *Droguinhas* serían la expresión en sí mismas, no una representación, sino ellas mismas como en una sublimación del arte, como habría sido desde este punto de vista los objetos producidos bajo la etiqueta del arte concreto o minimalista. En estos términos podemos entender la trascendencia de las *Droguinhas* ligadas a su transitoriedad, a lo efímera de su existencia, tal y como la artista señala:

---

<sup>264</sup> Heidegger, colega de Husserl y su crítico más brillante, proclamó que la fenomenología debe poner de manifiesto qué hay oculto en la experiencia común diaria. Así lo mostró en *El ser y el tiempo* (1927) al describir lo que llamaba la 'estructura de la cotidianidad', o 'ser en el mundo', que pensó era un sistema interrelacionado de aptitudes, papeles sociales, proyectos e intenciones. Merleau-Ponty Recalcó el papel de un cuerpo activo y comprometido en todo el conocimiento humano, y por esta vía amplió las nociones de Heidegger destinadas a incluir en la fenomenología el análisis de la percepción. Según Gerardo de Souza es con German Schmitz con quien la fenomenología tiene un nuevo apogeo siguiendo las investigaciones de Husserl y profundizando en las dimensiones del cuerpo. Para más información de Mira Schendel en relación a Schmitz ver tesis de Souza Dias Op.cit., P.189

<sup>265</sup> Suzuki, D.T. *Essays in Zen Buddhism*. Buddhist Society Londres. 2006

Quien quiera que compre una va a tener que preservarlas en una caja proporcional al dinero que gaste – para protegerlas de la humedad, las moscas y el aire. Algo como “preservar” la espuma de David Medalla. Quien las “posea” no las dejará “ser”. La eternidad de la flor y la eternidad de la basílica románica. La esencia (p. e. en Husserl) y la duración.<sup>266</sup>

Este *dejar ser*, la esencia de las *Droguinhas*, se ve reflejado en la disposición que estas podían adoptar originalmente en el espacio de exposición. Las fotografías, tomadas tanto por Clay Perry como por Guy Brett en la exposición de la Signals Gallery, muestran los trabajos en el suelo, dejados en repisas o en un escalón. Estas fotografías subrayan la informalidad, domesticidad y organicidad de las piezas e incluso revelan la manera en que ellas intentaban impactar en el espectador más como objetos modestos que elevados.<sup>267</sup> Fueron mostrados de la misma manera en el Museu de Arte Moderna de Río de Janeiro en 1966. En el libro *Kinetic Art*, Brett describe como en este lugar Schendel las había mostrado “simplemente como un montón en el suelo para que el espectador las descubriera como desease.”<sup>268</sup>

Señala Luis Pérez Oramas que:

[Las] *Droguinhas* remiten al lenguaje en la medida de una antigua tradición que existe desde Grecia, que concibe el lenguaje en función de la noción de nudo. Las palabras son como nudos, se anudan, y las frases y las líneas de los discursos y la voz son como cuerdas. La idea de la palabra como nudo aparece en Homero y constituye una de las formas más hermosas y antiguas de la arqueología del concepto de verbo. Las obras de Schendel fueron concebidas como efímeras, lúdicas, como obras para jugar. Sin embargo nos hablan de un anudamiento imposible de desanudar, cada nudo encierra formas complejas que no podemos resolver en transparencia.<sup>269</sup>

Las *Droguinhas* fueron concebidas como objetos libres en constante transformación, sin embargo, como dice Oramas, en ellas reside también una especie de secreto guardado por el nudo, un secreto indescifrable y opaco.<sup>270</sup> Yo tendería a pensar que en verdad el secreto es

---

<sup>266</sup> Nota el pie nr. 181. Tesis Geraldo de Souza Dias. Op. cit. P.92

<sup>267</sup> Tate. Op. cit., P. 25

<sup>268</sup> Guy Brett. *Kinetic Art*. 1968. P. 46

<sup>269</sup> Tangled Alphabets. Video de Luis Pérez-Oramas visto en <https://www.youtube.com/watch?v=Yx5e7s2QR2o> el 26 de abril de 2015

<sup>270</sup> A pesar de que en el trabajo de Mira Schendel no hay una relación directa con el mundo precolombino, cabe señalar que en quechua nudo y *quipu* significan lo mismo. El nudo conforma el quipu siendo una hebra "enrollada" sobre sí misma, una

visible a ciertos niveles de percepción, cada nudo lo guarda o tal vez cada nudo es el secreto en sí mismo. Tal vez un secreto no lingüístico, sino un secreto cuántico, nudos de energía transformadora. La flexibilidad original de las piezas, la manera en que Schendel consiguió mutar la materialidad delicada del papel de arroz —con el que luchó bastante en sus comienzos para poder dibujar sobre él y hacer las monotipias—, en una corporalidad robusta y maleable. Consiguió transmutar la materia con el solo ejercicio de sus manos, dando continuidad a esa transformación en las dimensiones espaciales que la obra consigue abarcar en cada lugar.

Los alquimistas dicen que la transmutación consiste en la conversión de un elemento químico en otro inducido por el hombre, ya que este fenómeno ocurre en la naturaleza de manera espontánea. Los alquimistas creían que mediante la transmutación de los elementos ellos podían alterar la naturaleza. Durante algún tiempo se creyó que dichos procesos de transmutación eran poseedores de una naturaleza anímica, quiere decir, que la materia tenía espíritu. En el caso de las *Droguinhas* no hay proceso químico, o tal vez lo haya entre el calor de las manos y la conformación del papel donde ocurre una mutación de la materia inducida por la artista. La cuestión es que, en concordancia con la idea de la materia como ente vivo no humano, estas obras podrían seguir “siendo”, a pesar de que ya no podemos tomarlas con nuestras manos ni disponerlas de la manera en que Schendel pensó. Hoy las *Droguinhas* viven en un limbo entre el ser-tener y dejar de ser.

Hay algo en las *Droguinhas* que tiene que ver con la forma en que las cosas o los acontecimientos de la vida pueden ser tomados. Poco tiempo después de experimentar con los nudos del papel de arroz, Schendel comenzó a trabajar en torno al *Libro de las Mutaciones* dedicando una serie completa de pinturas bajo el nombre de *I Ching* (1970). Esta serie es también conocida bajo el nombre de *Hexagrama* y consiste en doce pinturas a la témpera sobre papel de 45 x 23 cm verticales. Cada una se encuentra dividida en dos colores, arriba y abajo, con excepción de una que está dividida en tres colores dispuestos de la misma manera. Fue exhibida en la 16ª Bienal de São Paulo en 1981. Existe también una pieza de acrílico de la serie *Discos*, llamada *I Ching* (1971).

Dice el catálogo de la Bienal:

---

metáfora de la conciencia conciente de sí misma. Un núcleo de conocimiento. Profundizaremos en esto en el capítulo dedicado a Cecilia Vicuña.

En el sector B aparecen, pues, los dominios que en la década de los 70s sufrieran una gran confrontación con el fenómeno de la desmaterialización. Se encuentran incluidas dos figuras de gran presencia en el movimiento artístico de nuestro país: Mira Schendel y Eduardo Sued. Mira Schendel presenta su nueva serie de trabajos orientados a los estímulos que desarrolla desde comienzo de los años 70s, los hermetismos del libro I-Ching. Sus doce Hexagramas pintados en témpera, interpretados libremente y presentados asimétricamente, componen una cosmogonía del cielo y la tierra. Revelan la capacidad de la autora de profundizar los límites doctos de la contención.<sup>271</sup>

La primera y fundamental observación que debemos hacer es que los hexagramas del *I Ching* son sesenta y cuatro, no doce como señala el texto citado, haciendo relación al número de pinturas de la serie. No hay indicios de donde pudo surgir esa confusión, ya que el número doce no parece ser de especial significado para este libro que está compuesto por ocho trigramas, organizados en ocho casas diferentes, cada una representativa de ocho hexagramas ( $8 \times 8 = 64$ ). Mediante sus hexagramas el *I Ching* puede determinar 64 situaciones diferentes y por otra parte comunes. Siendo un poco especulativos y tomando en cuenta el error que hemos notado, pensaremos que Schendel tiró las monedas y obtuvo como resultado el hexagrama N°12 (El Estancamiento) que está simbolizado por dos trigramas “puros” tres líneas continuas arriba (El Cielo) y tres líneas cortadas abajo (La Tierra). El hexagrama dice: “Arriba Ch’ien, Lo Creativo, el Cielo, Abajo K’un, Lo Receptivo, la Tierra. El Cielo, en lo alto, se va retirando cada vez más; la Tierra abajo, desciende cada vez más hacia las simas. Las fuerzas creativas se mantienen desconectadas.”<sup>272</sup>

Existe una fe fundacional en la filosofía china que indica que el mundo es un cosmos y no un caos. El *Libro de las Mutaciones* se funda en esta trama de referencias de la distinción entre Cielo y Tierra: El Cielo, el mundo superior, luminoso, que si bien incorpóreo, regula y determina poderosamente todo acontecer, frente a él la Tierra, el mundo de abajo, oscuro que es corporal y depende de sus movimientos de los fenómenos del Cielo. Luego, mediante esta distinción entre arriba y abajo, se establece de algún modo una diferencia valorativa, de manera que uno de estos dos principios resulte ser el más venerado, el más distinguido, mientras que el otro se concibe menos valioso y más bajo. Estos dos principios fundamentales de la filosofía china y, para ella, de toda existencia, se simbolizan luego en dos de las ocho casas del *Libro de*

---

<sup>271</sup> Catálogo de la 16ª Bienal de Sao Paulo. 1981. Ver anexo

<sup>272</sup> I Ching. Op. cit., P127



*las Mutaciones: Lo Creativo y Lo Receptivo*<sup>273</sup>. No es que especulemos que las doce pinturas de Schendel correspondan al hexagrama n° 12 solo por el número, sino por la afirmación del texto de la relación entre Cielo (arriba) y Tierra (abajo), combinación que se da solamente una vez en los 64 hexagramas.

El hexagrama 12 El Estancamiento, nos da la imagen de un momento de inmovilidad en el que “las fuerzas creativas se mantienen desconectadas”. Posiblemente este evento coincide con un breve período de muy poca producción o estancamiento económico (ya que sabemos que la obra de Schendel no tuvo éxito en este aspecto hasta después de su muerte) anterior a uno de gran creatividad (los años setentas son considerados de los más activos de la artista). La imagen del Hexagrama dice:

Cuando en la vida pública reina una mutua desconfianza, a raíz de la influencia que ejercen los vulgares, resulta imposible toda acción fructífera, puesto a que es falsa la base. Por eso se deja seducir por brillantes ofertas con las que se pretende hacerlo participar de la actividad pública; ésta solo sería peligrosa para él, ya que se sentiría incapaz de unirse a las infamias de los demás. Por esta causa esconde sus méritos y se retira manteniéndose oculto.

El *Libro de las Mutaciones* es tan vasto en sus posibilidades de aplicación que no por el hecho de contener estas referencias especulativas, en relación a la pregunta que Schendel habría hecho al libro, podamos interpretar su respuesta. Esta resulta tan abstracta que bien puede expresar cualquier conformación de la realidad. Las palabras del hexagrama tan solo contienen el *sentido*, en el cual se basa el acontecer. De ahí que todas las constelaciones casuales puedan conformarse a ese *sentido*. Ahora bien, la aplicación consciente de tales posibilidades confiere el dominio sobre el destino.<sup>274</sup> Dicho esto, no podemos interpretar a ciencia cierta la imagen del dictamen del hexagrama 12 del *I Ching*, ya que no sabemos la pregunta que se ha formulado, y como bien hemos visto, el oráculo sólo da como resultado una respuesta a una situación dada y en sincronía con la persona que ha articulado la pregunta. Sin embargo, es interesante que la descripción de la situación que se da se acerca bastante a algunas de las descripciones de la personalidad de la artista, si bien por momentos sociable, bastante retirada e introspectiva.

---

<sup>273</sup> Para mayor información sobre las 8 casas del I Ching consultar el mismo libro que contiene una amplia explicación de su función.

<sup>274</sup> I Ching. Op. cit., P284

Algunas de las pinturas de esta serie están divididas en dos partes, lo de arriba y lo de abajo, en distintas porciones de espacio como metáfora del cielo y la tierra.<sup>275</sup> Éstas conforman una unidad mutable, al igual que en los principios de la alquimia en que según dice Hermes Trimegisto: “Lo de abajo se iguala a lo de arriba, y lo de arriba a lo de abajo, para consumación de los milagros del Uno”. Como ya hemos visto, los alquimistas chinos estaban influenciados fuertemente por la filosofía taoísta y por los principios, también mutables, del Yin y el Yang. Es en este punto donde estos principios se tocan muy estrechamente con los principios griegos de *logos* y *eros* que vienen a ser como el Ying y el Yang de occidente<sup>276</sup> y vislumbraban un universo que era sensible y estaba lleno de vida, reflejando la permeabilidad del espíritu de la naturaleza. Esto mismo, en la alquimia occidental, era reflejo de Dios en toda su inmensidad, al igual que señala Borges en su poema para el *I Ching*. “El camino es fatal como la flecha. Pero en las grietas está Dios, que acecha.” Borges tiene un gesto totalizador al mencionar a Dios en el poema para el *I Ching*, acercando la posibilidad de un Dios que diseña el futuro de nuestras vidas, o en igual medida apuntando a que Dios es una idea abstracta que bien puede ser encontrada en el *Libro de las Mutaciones*. Es posible que los intereses de Schendel por el *I Ching* no estuvieran vinculados a un intento por saber el futuro, sino que estuviera más interesada en el libro como reflejo de lo efímero, de lo mutable en un sentido de cambio y progresión. Desde este punto de vista es útil pensar que la psicoterapia jungiana entiende que las técnicas adivinatorias como el *I Ching* o el tarot son utilizadas para expresar sentimientos latentes del inconsciente —la relación del individuo con el mundo— más que predecir eventos de orden cósmico.

En 1972 Schendel nombró una sola obra de su serie (*Sin título*) *Discos*, con el sub título *I Ching*. Un disco redondo de acrílico impreso con una matriz de espiral con un mismo elemento tipográfico, una pequeña letra O. En un estudio de la modernidad cultural de Brasil, Larry Rother ha apuntado que había una tensión en el mundo de arte brasileño entre la heterogénea antropofagia de Andrade y el constructivismo abstracto de Lygia Clark y otros en Río. Schendel parece haber sido capaz de combinar ambas tendencias, presentando la creolización

---

<sup>275</sup> La primera es completamente azul, las cuatro siguientes mayormente azul en la parte superior y marrón en la inferior, la sexta es mitad de arriba azul, mitad de abajo marrón, y la séptima lo mismo pero invirtiendo los colores, la octava es completamente marrón, y la novena como la sexta (con un poco menos de azul), en la décima y la onceava predomina abajo el marrón y el azul arriba, y por último la doceava es arriba azul, marrón al centro y abajo verde, siendo la única dividida en tres.

<sup>276</sup> No corresponde aquí analizar en profundidad la relación que tendrían desde un punto de vista de la psicología actual el Eros, como el amor pasional, con el Ethos, que estaría mas cercano a la idea de la Moral. Sin embargo es importante ubicar al Logos en relación al Ethos y al Pathos, que mencionamos anteriormente, como los tres modos de persuasión a los que hecha mano la retórica que clasifica a los “hablantes” frente a su audiencia, ya que entre los hablantes podríamos considerar al artista, o en su caso, a la obra de arte.

de los contenidos espirituales a través del idioma de la abstracción geométrica.<sup>277</sup> En su manifiesto antropofágico Oswald de Andrade hace de la creolización un activo creativo, más que un proceso pasivo. La violencia es inherente al canibalismo que él tomó como metáfora, no había necesidad de una sensibilidad cultural, y esto estaba reflejado en el orientalismo frecuente entre artistas influenciados por la migración japonesa en Brasil. Por ejemplo, Andrade estuvo asociado el grupo Guanabara, formado en torno al pintor japonés emigrado a Brasil Tíkashi Fukushima. Esta mezcla de influencias, sumada al pensamiento de Schendel, también influenciada por diferentes corrientes espirituales, filosóficas e históricas, habrían dado como resultado la mixtura presente en su trabajo, un asunto aún pendiente de analizar en una gran parte de los artistas latinoamericanos de su generación.

Uno de los principios fundacionales del Zen, la desaparición del ego, posiblemente sea también el camino de acceso a ese aspecto mutable de la divinidad sin importar de dónde provenga la creencia. Tenderemos a pensar que la relación de Schendel con el oráculo no ha sido correctamente estudiada por la misma razón por la que no ha sido posible conciliar las creencias de la filosofía oriental con la de occidente más allá de su superficie, sin contemplar todos los matices e hibridaciones que ambas contienen. Asimismo, y continuando con el texto citado en el catálogo de la Bienal, diremos que es simplificar demasiado ubicar la obra de Mira Schendel en la corriente de la desmaterialización que surgió entre las tendencias artísticas de los años sesenta y setenta tan solo por sus intereses en el Zen. Es cierto que algunos de los representantes de la desmaterialización artística, al igual que Schendel, fueron profundamente influenciados por el Zen. Sin embargo no debemos confundir las manifestaciones de la desmaterialización (performance, happening, instalaciones), con la pintura influenciada por el pensamiento Zen, ya que esas manifestaciones se alejan bastante de la obra como objeto encarnada por siglos en la pintura.

Siguiendo con los mismos principios de casualidad y causalidad del *I Ching*, Mira Schendel creó más de doscientos *Cadernos* (1971) que consistían en cuadernos con diferentes dibujos en los que ella juega con el paso de las páginas para ir cambiando la composición de un mismo o varios objetos en cada página, utilizando para ello las monedas del *I Ching*. Algunos fueron presentados por primera vez en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de

---

<sup>277</sup> Larry Rother, *Brazil on the Rise: The Story of a Country Transformed*, London. 2010. P. 125. Citado por Majella Munro en *Zen as a Transnational Current...* Op. cit.

São Paulo–MAC USP. Luego, en 1973, Schendel experimentó activar en ellos el movimiento y la temporalidad trabajando en un film en colaboración con Robert Darroll.

Apegándose a un equilibrio entre lógica y azar, estas obras contienen una variedad de motivos interrelacionados a lo largo de las investigaciones de la artista. Los *Cadernos* no poseen una dirección narrativa. Podían, aunque la museografía ya no permite tomarlos con las manos, ser leídos de atrás para delante o de delante para atrás, desafiando el carácter unidireccional, la estructura diacrónica del libro y de la construcción lineal del tiempo y la historia. De acuerdo con Tania Barson, estos se encuentran entre un objeto de arte común y uno conceptual. Así como John Cage seleccionó el oráculo del *I Ching*, y métodos más abstractos de composición indeterminada como un medio de proporcionar información al azar que traducir en notas musicales para "dejar que los sonidos sean ellos mismos", Mira Schendel utilizó el oráculo para decidir de manera aleatoria la ubicación de las figuras en las páginas de los cuadernos. Esto muestra que otro de los intereses de Mira Schendel por el *I Ching* estaba dado por los principios de causalidad y casualidad involucrados en el ejercicio de tirar las monedas, referidos a las manifestaciones de constante mutabilidad y entropía presentes en el libro chino.

Como vimos anteriormente, Jung incorporó a esta situación su concepto de *sincronicidad*, con el cual Schendel estaba muy familiarizada. Este advierte que para comprender y poder hacer correcto uso del *I Ching* es necesario desprenderse de ciertos prejuicios de la mente occidental:

Tal como opera el *I Ching*, éste parece preocuparse exclusivamente por el aspecto casual de los acontecimientos, donde la casualidad o coincidencia es el interés principal, y la causalidad no es tomada en cuenta. Mientras nosotros, la mente occidental, tiende a separar los fenómenos externos de los internos, la oriental lo abarca todo, porque todos los “ingredientes” componen el momento observado. “Ocurre así que cuando se arrojan las tres monedas (...) estos pormenores casuales entran en representación del momento de la observación (...) En otras palabras, quien quiera haya inventado el *Yi Ching*, estaba convencido de que el hexagrama obtenido en un momento determinado coincidía con éste en su índole cualitativa, no menos que en la temporal. (...) Este supuesto implica cierto curioso principio al que he denominado *sincronicidad*.”<sup>278</sup>

---

<sup>278</sup> *Iching*, Op. Cit. 252

Desde un punto de vista jungiano, los *Cadernos*, como obras en movimiento, representarían un estado psíquico: el de la propia artista al consultar al oráculo por las posiciones de los objetos en la página. No sabemos a ciencia cierta cuál es el método que Schendel utilizaba para consultar el *Libro de las Mutaciones*, si realizaba preguntas específicas, si componía los hexagramas solo como formas gráficas o si profundizaba en los mandatos de cada uno de ellos en sus profundidades poéticas y filosóficas. Es interesante comentar que para las conferencias de investigación que se hicieron anteriores a la inauguración de la retrospectiva de Mira Schendel en la Tate, Guy Brett desde el público levantó la mano preguntando: “¿Qué sabemos de la relación de Mira con el *I Ching*?”, a lo que las respuestas fueron escuetas, por no decir que evasivas. Es una lástima que el catálogo no contara con un texto de Brett. Tal vez uno de los más informados al respecto sea Gerardo de Souza, quien tuvo acceso a los últimos diarios de la artista, y comenta que él cree que en ellos tan solo hay “un sentido del humor encapsulado” y “especulaciones lúdicas”<sup>279</sup>. Sin embargo los miles de recovecos existentes en este oráculo no nos permiten creer que para Schendel fuera sólo un juego, sin tener en cuenta que sus *Cadernos*, la serie *I Ching* y *Transformables* (Fig. 8), como muchas otras de sus obras, guardan un estrecho vínculo con el principio de azar y mutación existente en la naturaleza y esa constante “adaptación de las energías del cosmos” al que Jung llama sincronicidad. En algunos *Cadernos* ella aplicaba métodos matemáticos y filosóficos; en otros, adoptaba estructuras de juegos; o páginas con constelaciones de círculos con numerosos agujeros hechos atravesando las páginas, proporcionando manifestaciones formales de transparencia.

Desde el punto de vista de la concepción del *Libro de las Mutaciones*, no existe nada sencillamente quieto; la quietud es, al contrario, tan solo un estado de transición del movimiento. Es, por así decirlo, movimiento latente. Ese movimiento se torna a veces visible en ciertas manifestaciones cotidianas, como por ejemplo el día y la noche. Dice Wilhelm en el *I Ching* que la mirada intuitiva de quién ha reconocido la mutación ya no se detiene sobre las cosas singulares del mundo. Hemos podido ver esta actitud extraordinaria en Mira Schendel, la de atender a la realidad desde una perspectiva totalmente diferente a la de muchos de sus pares, y con una inquietud por mostrar que “este mundo es Otro”. Desde aquí podemos dilucidar que posiblemente para ella sus *Cadernos* fueron creados, sin descartar el aspecto lúdico, bajo la intuitiva convicción de que este mundo existe en constante mutación. Es esa constante la que consigue el equilibrio de todas las cosas, cuya concatenación de causas y efectos provocaría la

---

<sup>279</sup> De Souza diaz, G. Op. Cit. (sin paginar)

realidad. Gebser señaló así mismo que esas sincronicidades serían una demostración de la presencia, aún hoy, de la estructura mágica de la conciencia. En ella el hombre se encuentra desprendido de la armonía que le une a la naturaleza y la conciencia está sutilmente separada del mundo, con lo cual, las cosas que ocurren por causa del azar o la sincronía del universo tienen un carácter mágico. Es por ello que muchos atribuyen a las técnicas adivinatorias como el *I Ching*, el tarot, el horóscopo, hasta las cartas astrales, el despectivo atributo de la superstición, que vendría a ser nada menos que la fe en que esa “mágica” sincronía puede existir. Jung le atribuye a los creadores del *I Ching* la capacidad de percibir esa sincronicidad y por ende confiar, intuitivamente, en que quien consultase el libro podía “sintonizar” con él y así obtener una respuesta adecuada al tiempo.

Schendel utilizó el *I Ching* a lo largo de su vida, y aunque sabemos la influencia directa que tuvo en las obras recién analizadas, no podemos saber de que modo influyó en otros aspectos de su vida ni como afectó su pintura. Ella comenzó a pintar a su llegada a Brasil en 1949-50 con una clara influencia de la pintura italiana metafísica, y pintó hasta su muerte en 1988. Desde muy el comienzo, como se puede leer en esta carta de 1952, la artista veía una clara dicotomía en la división del arte entre lo abstracto y lo figurativo, como si el arte hecho hasta entonces, o al menos la manera de vincularnos con él, fuera desde una convención que habría otorgado al arte un sentido racional, alejado de toda verdad:

Me metí en la pintura por error me refiero para seguir adelante, a pesar de que no podemos ser tan racionalistas sobre el arte. Alexey von Jawlensky pintó pequeñas "cabezas abstractas". Él pensó que esto le liberaría de la muerte de tiempo. Así que ahora siento que debo presentar a Jawlensky un no más riguroso. Yo digo No a Jawlensky y a todos aquellos como él, a todo los que llamamos arte. Ese arte (erróneamente) llamado figurativo o abstracto. Diferentes, sí, pero igualmente irreales.<sup>280</sup>

Schendel utilizó la pintura como único medio de su expresión artística durante los primeros años de la década del cincuenta e interrumpió su producción en 1957, retomando en 1963 y produciendo un número significativo de obras abstractas y matéricas que se separaban bastante de sus primeras obras más figurativas. Algunos críticos interpretaron sus obras de los

---

<sup>280</sup> Mira Hargesheimer, *Carta a caro A.*, mayo 28 1952. Archivo de Mira Schendel. Citado en el catálogo *Mira Schendel* (2013). Op. cit., P.220 (la traducción es mía)

años sesenta como una transición en su producción hacia el concretismo; otros vieron en ellas aspectos de una religiosidad y destellos de la influencia del mundo oriental. Lo que podemos percibir al ver esas pinturas hoy dista, seguramente, de lo que percibió una parte importante de la crítica del Brasil cercana a la artista al ser expuestas por primera vez. Influenciados por el contexto del Brasil, y por las tendencias de la abstracción geométrica en América Latina, algunos como Mario Pedrosa señalaron que la obra de Schendel tendía hacia el concretismo:

Sus formas rectangulares destacan aquí y allá, relegando el resto a un rol de apoyo. La forma deja de ser forma, donde el color una vez se preservó a sí mismo, ya no se distingue, volviéndose más tonal que materia. El concretismo se posa en la densidad y adquiere una dimensión totalmente diferente, la de la expresividad subjetiva, con un impacto emocional real.<sup>281</sup>

A pesar de haber sido uno de los teóricos del movimiento Concreto, Pedrosa observa la diferencia de la pintura de Schendel, de la sensibilidad que hay en ella, pero sin embargo sigue siendo una visión que intenta incluir a Schendel en una tendencia de ese momento, a la que si bien es cierto podría haber adherido por similitudes formales, al final le resultaría tan lejana como a la propia Lygia Clark en los últimos años de su carrera, en los que su obra derivaría de manera explícita en la terapia basando su obra en un profundo existencialismo y estructuración del Yo.

Desde esta inclinación, la aproximación que tiene de las mismas pinturas el crítico Theon Spanudis abre las obras hacia un nuevo campo de sensibilidad diciendo:

La seriedad, la perspicaz sensibilidad y el sentimiento religioso con la que estos procesos son capturados y materializados hacen de la pintura de Schendel un caso poco común y singular que, dada su riqueza y múltiples significados, va mucho más allá de las geometrías ideadas... La ostentación, la ornamentación, el exceso de color, la formación material o lineal se ven absolutamente imposibilitadas por su severa noción de composición, que funciona a través del fervor contenido y silencioso de la experiencia religiosa para capturar y revelar procesos formativos en su esencia.<sup>282</sup>

---

<sup>281</sup> Mario Pedrosa. Citado en De Souza Dias, G 2005 (sin paginar)

<sup>282</sup> Theon Spanudis. Citado en De Souza Dias, G. 2005 (sin paginar)

Spanudis orienta la pintura de Schendel hacia esa espiritualidad contenida en muchas de las pinturas que dieron origen a la abstracción. Su descripción me hace pensar en la religiosidad y devoción de las pinturas de la sueca Hilma af Klint, en las cuales ella reconocía que había algo que la guiaba, como un sentimiento superior a ella, una fuerza inconsciente, o en *La Doctrina Secreta* de Helena Blavatsky que ella escribió guiada por los sabios. Esto es posible de leer también en algunos textos de la propia Schendel, donde ella reconoce que es el dolor el que la condujo a este medio de expresión, que no sabe si sus pinturas son o no buenas, pero en la medida que es un sentimiento, un impulso el que las lleva a cabo, estas deberían estar cargadas de algo más que las lleve a ser arte-

Es tal vez esa pasión la que guía a Mira Schendel hacia la pintura constantemente, dejándola de lado en algunos períodos y retomando más tarde, yendo de la abstracción a la figuración, sin distinción de lo que la lleva a trabajar en ellas. Es aquí donde las palabras de Mario Schenberg resuenan con más fuerza en nuestra comprensión actual de su pintura:

A lo largo de 1963, el trabajo de Schendel desarrolló el sentido del vacío y la espacialidad. La experiencia romántica que vivió intensamente en su juventud lombarda, comienza a ser impugnada por una mirada del mundo oriental, reveladas a ella mediante reproducciones del trabajo de Chi Pai Shi, el gran maestro de la pintura contemporánea china. Schendel descubrió gradualmente la naturaleza. No captada a través del ingenio, sino la que solo puede venir de la pasión por lo absoluto, cuando la trascendencia se convierte en inmanencia.

Tanto el texto de Schenberg como los anteriores nos cuentan que desde muy el comienzo la pintura de Schendel mostraba claros aspectos de una búsqueda en la materia y más allá de ella. Su “No” al arte está implícito en conceptos como “impacto emocional”, “sentimiento religioso”, “fervor contenido y silencioso”, “procesos formativos”, “vacío”, “trascendencia” e “inmanencia”. Todos medianamente alejados de las concepciones tradicionales de definición de pintura e incluso de la definición de un artista. Schendel exploró en la pintura de manera intermitente a lo largo de toda su vida, pero no era la pintura lo que la cautivaba, sino la materia y el acto de pintar, muy vinculado tanto a la práctica de la meditación Zen como de su manera de comprender el mundo, de influir en él.

Parece ser que en 1964 deja definitivamente la dicotomía entre abstracción y figuración, incorporando tanto formas geométricas como letras, objetos, etc. (ej. *El Retorno de Aquiles*). En



este gesto expande sus objetivos primeros en cuanto a la irrealidad de los estilos que predominan en la pintura. Afirma:

Lo que me preocupa es captar el paso de la vivencia inmediata contra toda su fuerza empírica, para el símbolo, con su memorabilidad y relativa eternidad. Se que en el fondo se trata del siguiente problema: la vida inmediata, aquella que padezco y dentro de la cual actúo es mía, incomunicable y, por tanto, sin sentido y sin finalidad. El reino de los símbolos que buscan captar esa vida (y que es reino de los lenguajes) es, por el contrario, antvida en el sentido del ser subjetivo, común, vacío de emociones y sufrimientos. Si yo pudiera hacer coincidir esos dos reinos, habría articulado la riqueza de la vivencia en la relativa inmortalidad del símbolo.<sup>283</sup>

La experiencia de Schendel en el exilio la dejó expuesta a una pluralidad de culturas y lenguas en las cuales fue posible visualizar la fragmentación de las dualidades existentes en el mundo, así como también la imposibilidad del lenguaje de aprehender la realidad. Como leímos en el texto de Vilem Flusser, este vio en la obra de Schendel la confrontación del problema de esta falsa dualidad abstracto-figurativa. Para Flusser, tanto como para Schendel, este problema radica en el lenguaje, y es que al ver un objeto del mundo, por ejemplo una rosa, lo primero que tendemos a hacer es a definirla como “una rosa”, no llegamos nunca a decir “un trozo de vida, una masa delicada de tonos rosas y rojos”, cerramos el asunto con una palabra y con eso nos conformamos. Pero lo que hacemos realmente es anular nuestra experiencia inmediata, porque esta resultaría de lo contrario caótica, llena de emociones, en cambio buscamos el camino útil, lo que en cualquier contexto dado es lo que importa para entender y expresar lo que ocurre. Hacemos una generalización yendo a niveles cada vez más altos de abstracción, confundiendo lo abstracto con lo que no podemos describir. Mas la experiencia puede que sea la única realidad, y la descripción que hacemos de ella mediante la lengua o la forma, su única abstracción. Así, el lenguaje se presenta como un elemento necesario para la comprensión y comunicación, pero no por ello la única herramienta.

A modo de conclusión, ahondar en torno a la pintura de Mira Schendel busca recordar, traer al presente en la historia del arte desde la aparición de lo que hoy denominamos pintura abstracta, y posiblemente a la aparición de la pintura como expresión en sí misma. La pintura encarna el constante ir y venir de nuestra comprensión dualista del

---

<sup>283</sup> Texto de Mira sin fecha, publicado en *No vacío do mundo*, p.256.

mundo, de lo que la historia del arte ha denominado abstracto o figurativo, clásico o moderno, conceptual o cual sea su par opuesto. Para esta artista nunca fue posible vivir en términos conceptuales, tampoco imaginar el mundo ni sus creaciones como cuerpos estáticos. Para ella la vida, incluso la vida invisible de la materia aparentemente inerte, se sustentaba en la acción, en la transformación en la mutación constante de su estado y la sincronía que esa acción desencadenaba:

Solo lo que es visible es acción, y la acción produce solo visibilidad. Todo es bastante sustancial: el contorno de la figura y la elección del papel, rastro de intensidad, curvas diferidas; lo elegante, lo perezoso, lo sutil, lo conclusivo y lo abrupto, lo aforístico y las cosas casuísticas; lo que uno hace al acariciarse el cabello y lo que es como un rayo. Pase lo que pase, viene a pasar en la última piel de la sustancia del mundo, justo por ahí donde el mundo debe comenzar a infiltrarse a sí mismo dentro de la consciencia y el lenguaje.<sup>284</sup>

Puede que las formas abstractas dieran la posibilidad lingüística de referirse a la senda de la conciencia, al camino de lo espiritual de manera más fluida, porque las subjetividades se caracterizan mayormente por su ausencia de forma definida, por la acción o el efecto de separarse conceptualmente de algo concreto, por pertenecer a la categoría de lo inexplicable. Si el espíritu habita en la *última piel de la sustancia del mundo*, en su capa más oculta, debemos comenzar o volver a pensar el mundo en sus capas más últimas, en la rosa como un trozo de vida, como resultado de una serie de movimientos; en la pintura como el resultado de un proceso de creación, de una concatenación de impulsos; en el arte como manifestación de nuestra mente, como la vibración de infinitas partículas en el espacio que contagia las partículas de los otros y les transforma.

---

<sup>284</sup> Max Bense escribió un largo texto, del cual este es solo un extracto, para la exposición de Mira Schendel en la Universidad de Stuttgart en 1967. El texto aparece reproducido en Sonia Salzstein, *No vacío do mundo*, P. 263



Fig. 2 Ondas Paradas de Probabilidades. Vista de la instalación en la Bienal Sao Paulo. Brasil (1969)



Fig. 3 Ondas Paradas de Probabilidades. Vista de la instalación en la Bienal Sao Paulo. Brasil (1994)

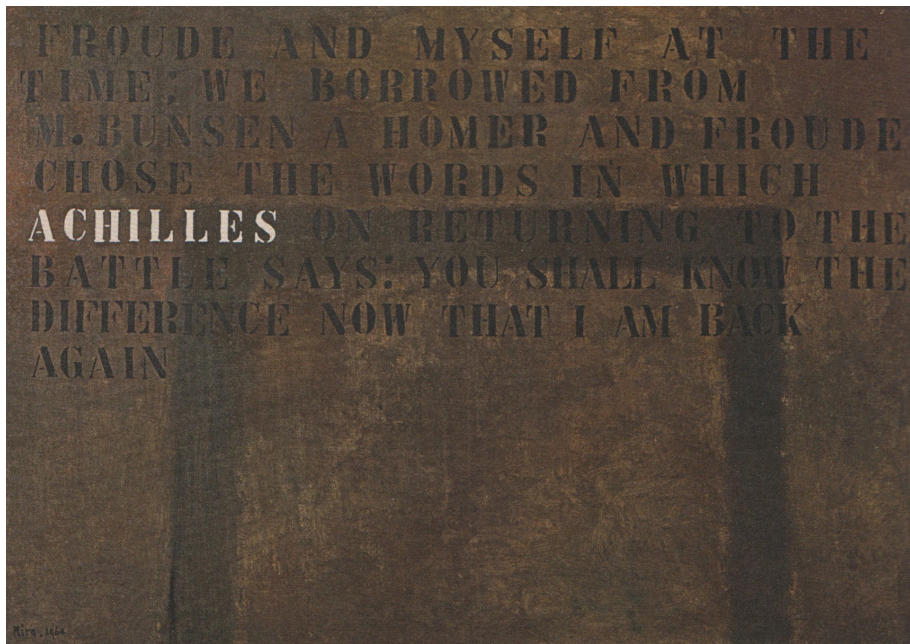


Fig. 4 El retorno de Aquiles I (1964)



Fig. 5 El retorno de Aquiles (1964)



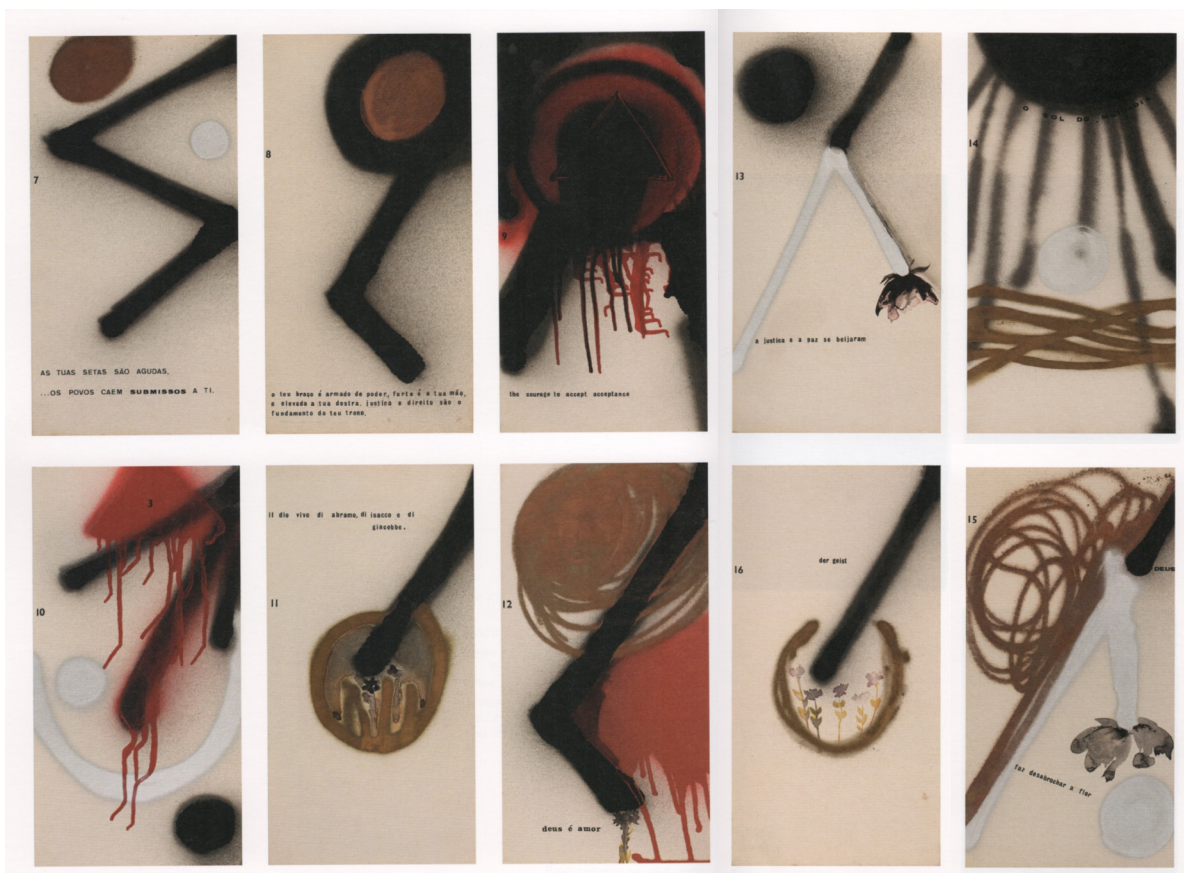


Fig. 6 Homenaje a Dios, padre de occidente (1975)



Fig. 7 Droguinhas (1965-1966)

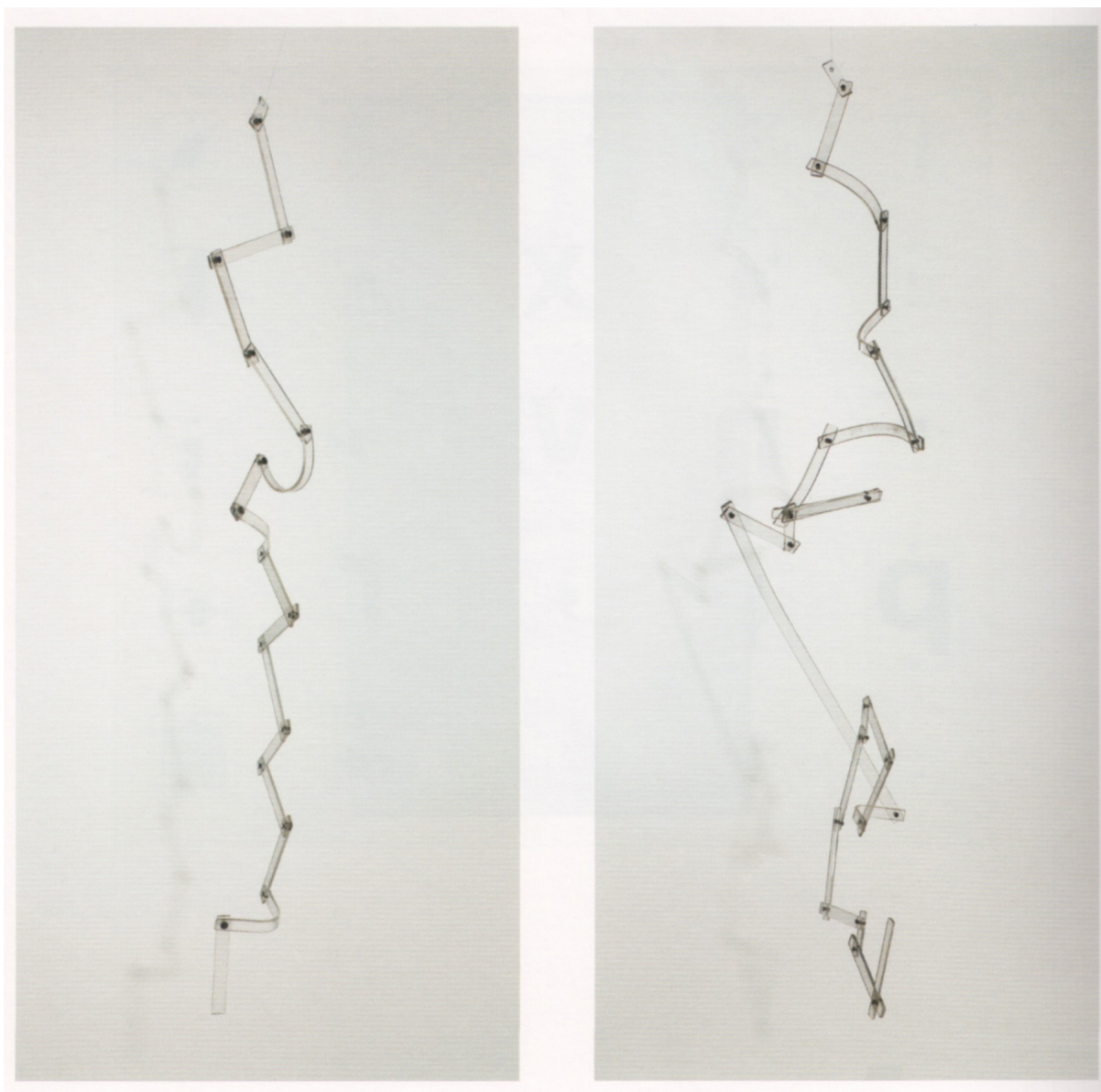


Fig. 8 Transformables (1970s)



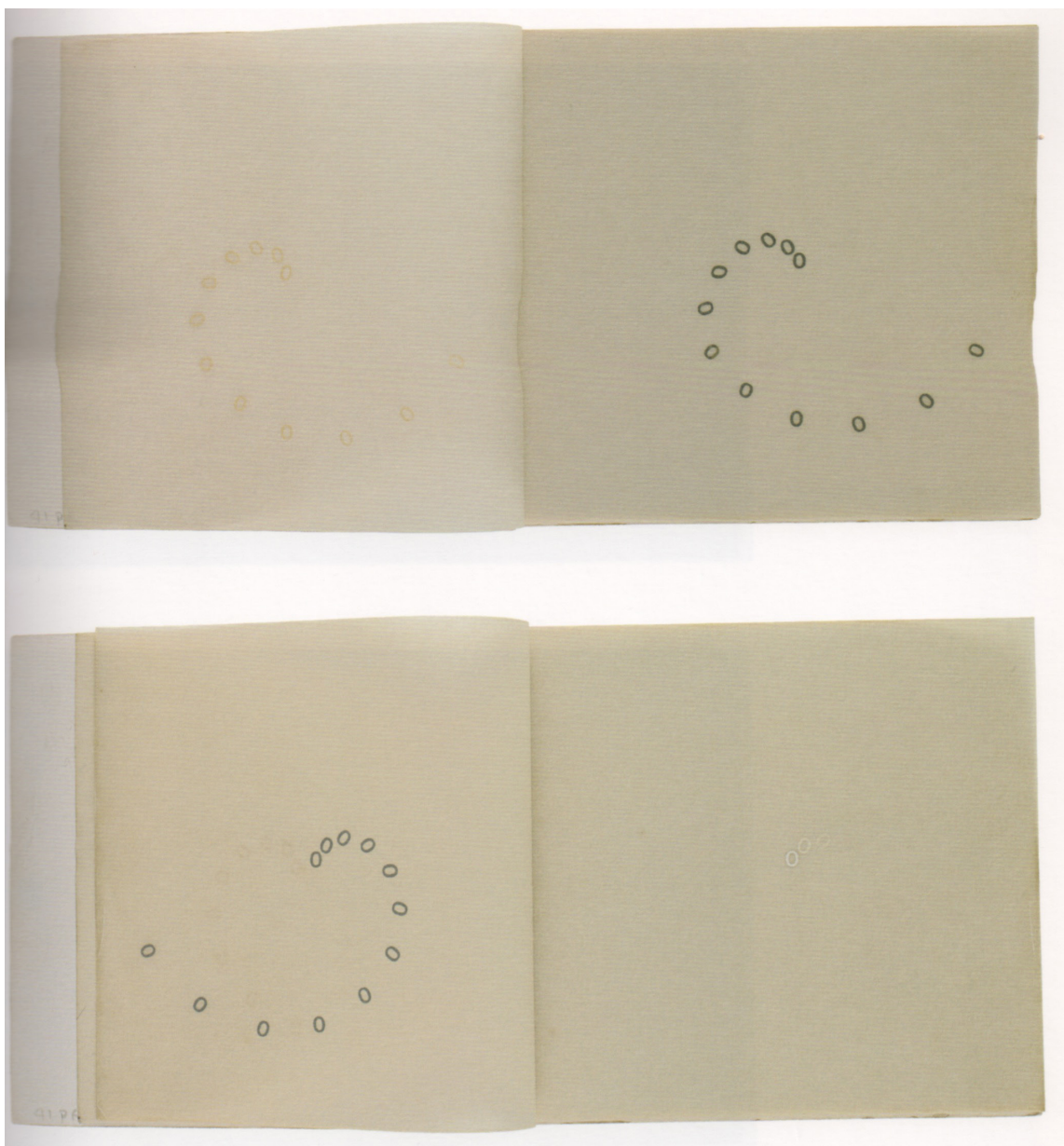


Fig. 9 Sin título, de la serie Cadernos (1971)



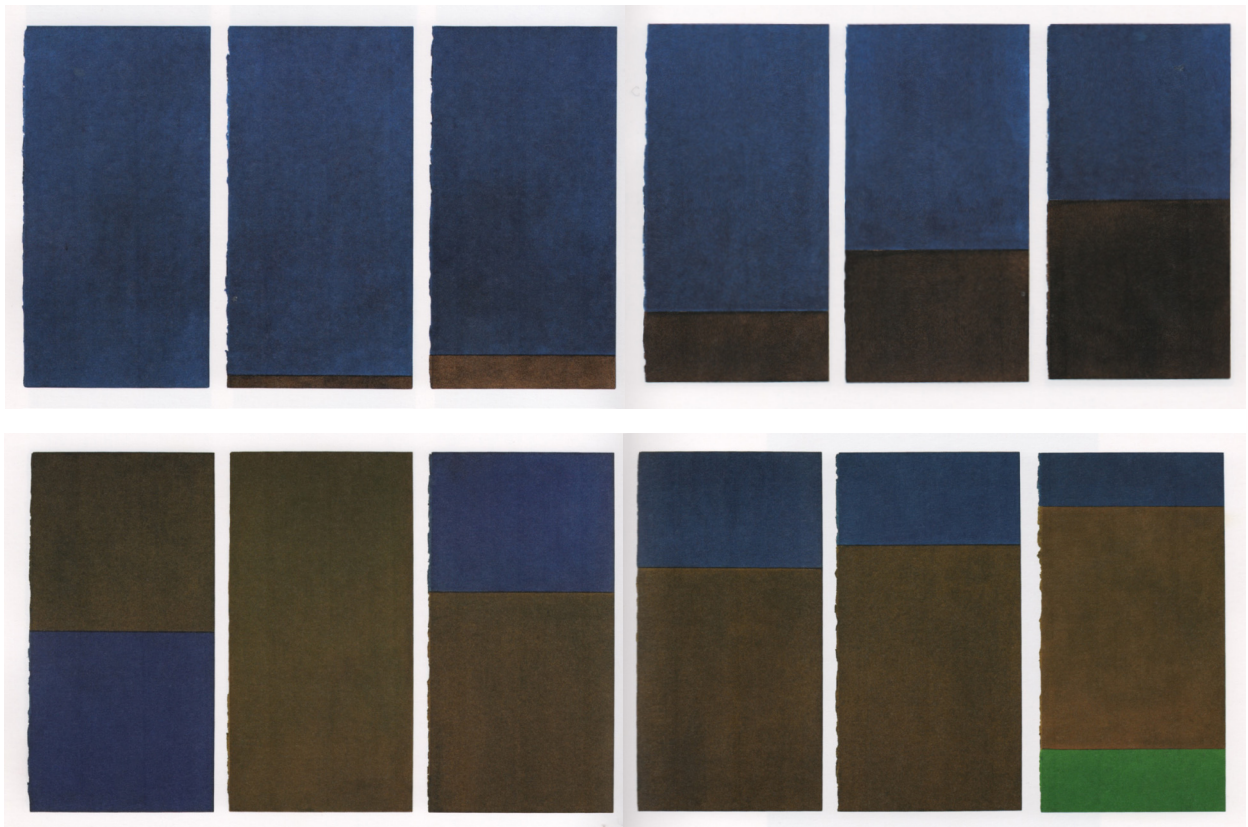


Fig. 10 Iching (1970)



Fig. 11 Objeto Gráfico (1972)

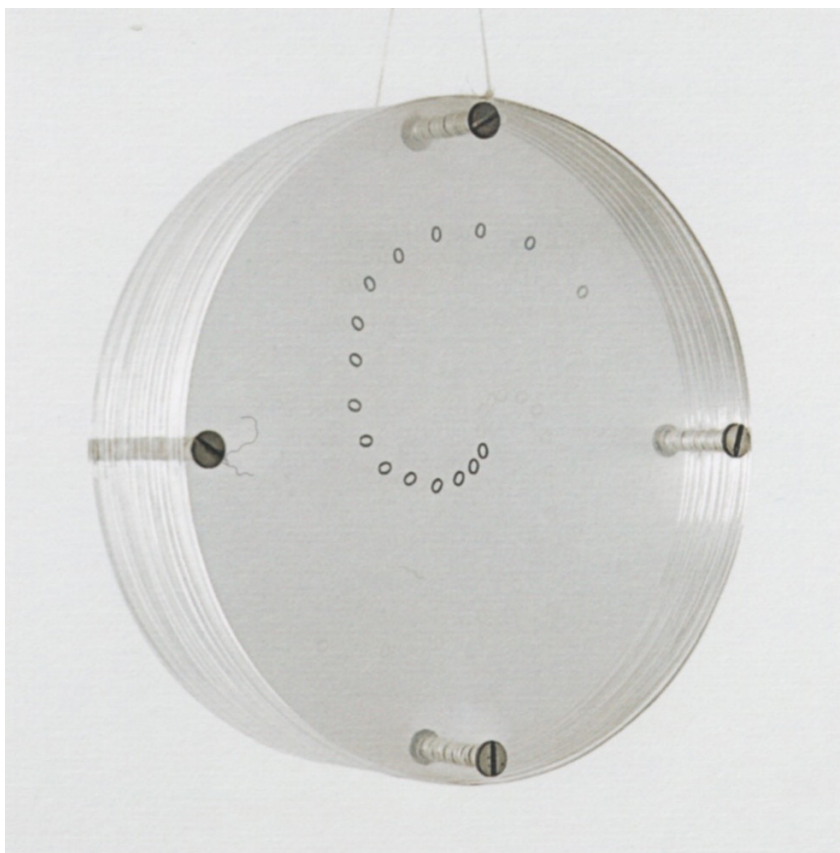


Fig. 12 Disco Iching (1972)

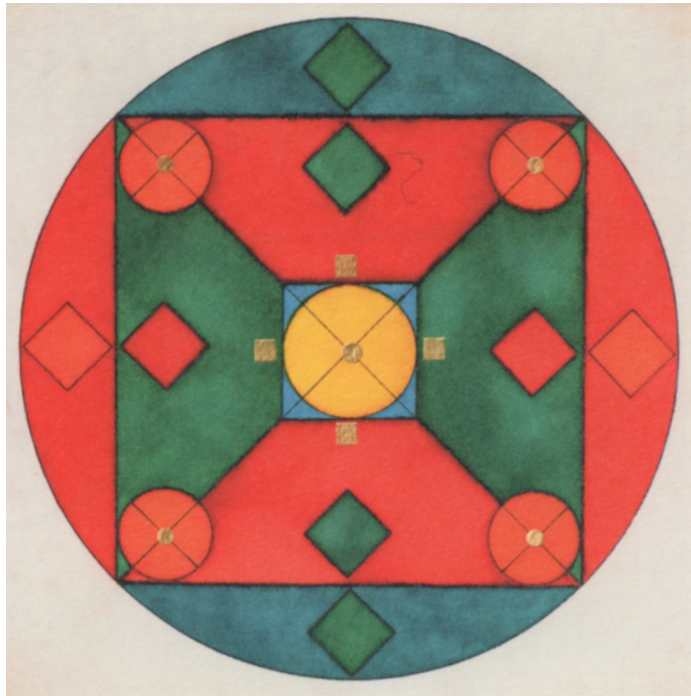


Fig. 13 Mandala (1974)



Fig. 14 Mandala (1974)





Fig. 15 Trenzinho (1965)

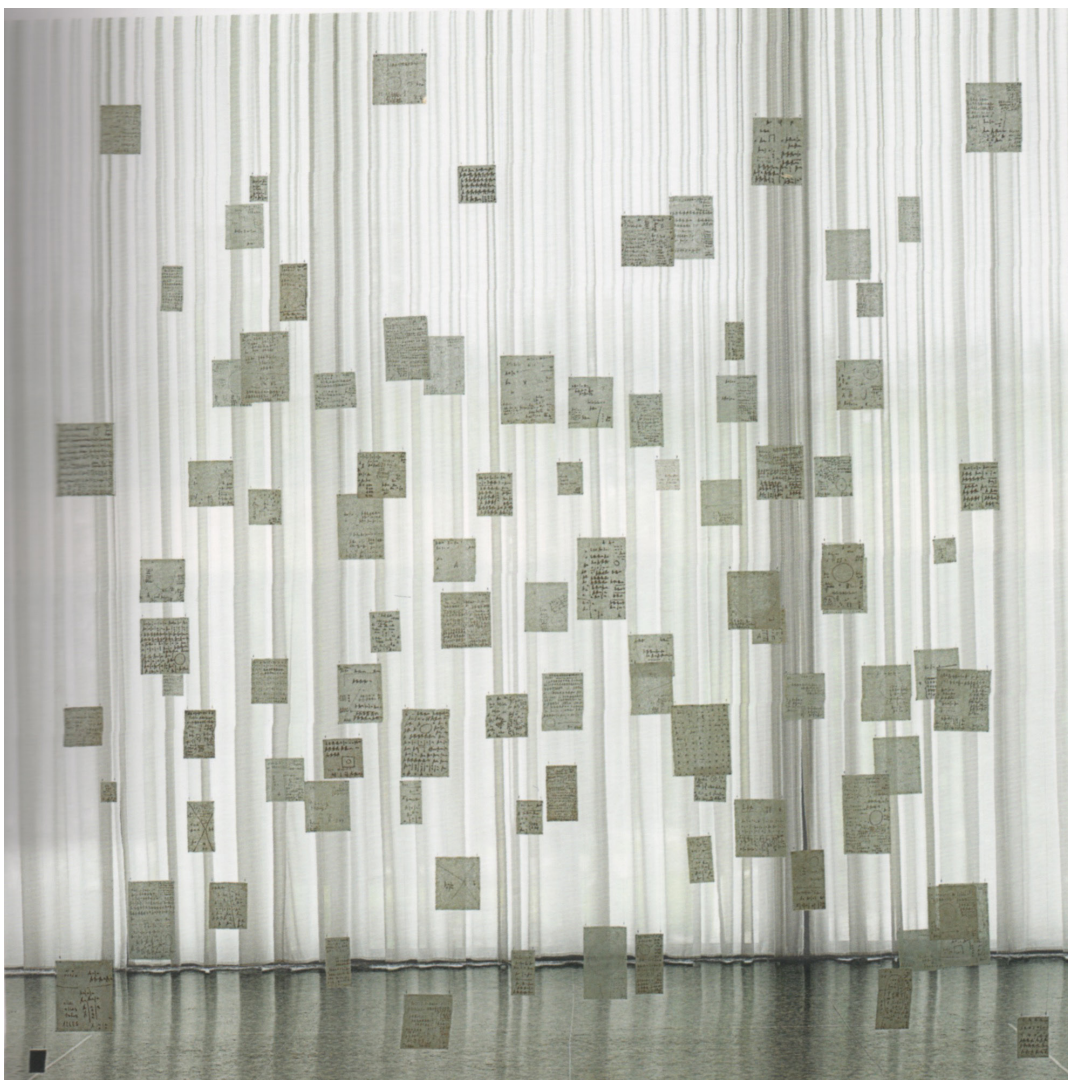


Fig. 16 Variantes. Vista de la instalación en el Museo de Bellas Artes de Houston (1977)



Fig. 17 Objeto Gráfico (1967-1968)



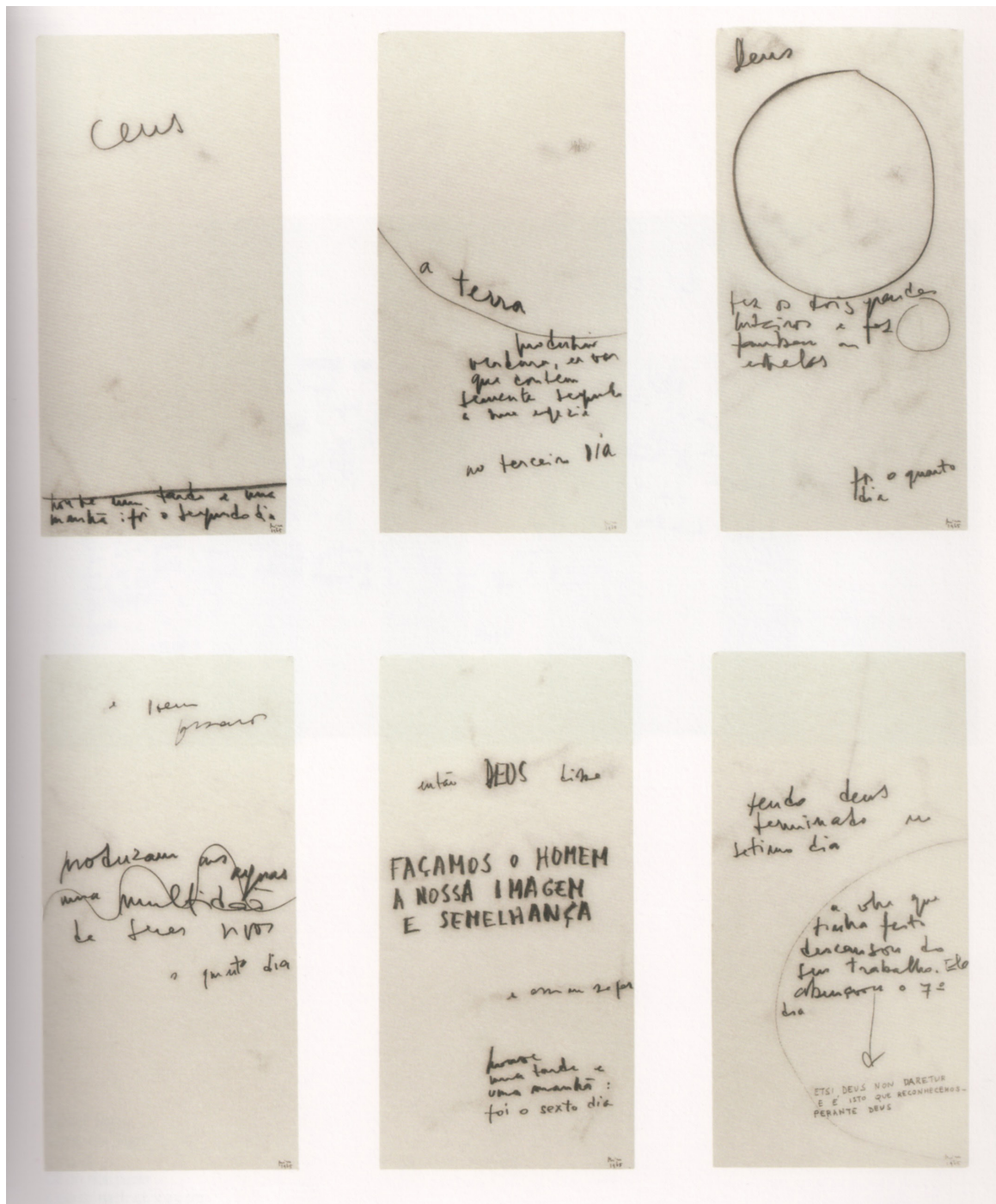


Fig. 18 Gênesis (1965)

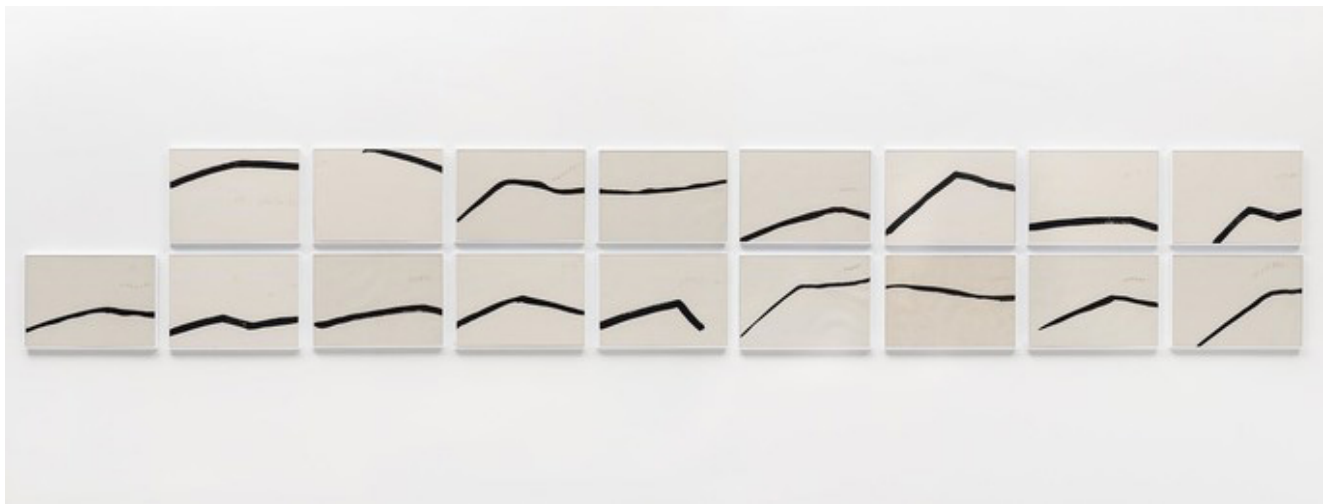


Fig. 19 Paisajes chinoscos (1981)



Fig. 20 Sarrafos (1987)





## CAPÍTULO 5

**Victor Grippo**





Fig. 21 Víctor Grippo trabajando en Bruselas (1995)

**Víctor Grippo**

Víctor Grippo Nace en Junín, provincia de Buenos Aires, en 1936 en una familia de inmigrantes italianos. En su *Breve autobiografía* señala que a los doce años empezó a estudiar dibujo y pintura con el profesor Juan Comuni, y sus primeras exposiciones las realizó en el Colegio Nacional y en la Municipalidad de su ciudad natal. A los diecisiete años inició estudios en la Facultad de Química y Farmacia de La Plata y mantuvo por un tiempo la actividad universitaria sin abandonar su trabajo artístico. En 1966 consiguió su primera exposición individual en Buenos Aires en la galería Lirolay.

Desde que comenzara a incursionar en el terreno del arte de manera profesional con sus primeras pinturas de 1966, las cuales reflejan su interés por los sistemas de conexión, la obra de Grippo se ha visto permeada de su formación como químico y sus intereses por la alquimia, de ahí también su interés por el comportamiento humano —la conciencia— y las atribuciones simbólicas de materiales y objetos cotidianos. La energía obtenida de las papas comestibles comunes y corrientes, las herramientas utilizadas en los oficios fundacionales, las dinámicas de intercambio social o las características físicas y simbólicas de materiales, como el carbón, el plomo o el yeso, son los recursos mediante los cuales este artista propuso reflexionar sobre la capacidad de transformación individual y colectiva del ser humano.

En el contexto histórico del Instituto Di Tella en Buenos Aires y de algunas galerías como Lirolai, Grippo se alinearía con el grupo de artistas que luego constituirían el conceptualismo. En los años setenta se vincula al Centro de Arte y Comunicación (CAYC)<sup>285</sup>, tras integrarse al Grupo de los Trece que se postula, en ese momento, como la versión local del arte conceptual bajo la denominación “arte de sistemas”, acuñada por el teórico argentino Jorge Glusberg, con quien Grippo mantendrá gran cercanía a lo largo de los años. Como ya vimos en el capítulo tres, son complejas las filiaciones establecidas por la historiografía del arte

---

<sup>285</sup> En 1969 Grippo inicia actividades en el CAYC Centro de Arte y comunicación fundado y dirigido por Jorge Glusberg en Buenos Aires., y originalmente llamado Grupo de los Trece. Desde 1972 las exposiciones organizadas por el CAYC y curadas por Glusberg viajan por todo el mundo desarrollándose conferencias, publicaciones, simposios, coloquios, etc. Según señala el catálogo del MALBA en la retrospectiva de Grippo, las fechas de las exposiciones, títulos y publicaciones son confusas debido a la similitud de los títulos y la simultaneidad de proyectos realizados hasta 1977. Archivos CAYC, MoMA Queens, Nueva York.

latinoamericano hacia el terreno de lo conceptual, sin embargo, como veremos en este capítulo, el conceptualismo al que sería asociado Grippo fue denominado por el teórico argentino Marcelo Pacheco como un conceptualismo *caliente*, dada su preocupación social local, supuestamente alejada de la noción conceptual del movimiento originado en Estados Unidos. Para Grippo el arte es un estado exacto del hombre, una energía que actúa dentro de la sociedad

[E] insinúa el rescate de la consciencia, la ética, el trabajo y la vida, vislumbrando un nuevo humanismo, un ethos antimoderno (...) La índole alquímica de la existencia, el destello de lo sagrado, el fulgor de la imaginación poética, la herencia de la tierra y la cocina hogareña<sup>286</sup>.

En su fe de que el arte está unido a la vida, no existe un pensamiento utópico, ni una búsqueda por crear un mundo nuevo, sino que se trata de impulsar, a través de los objetos artísticos, nuevos canales de información, de profundizar, de ahondar una relación básica del hombre con su propia existencia individual.

En el presente capítulo ahondaremos en una primera parte en la carrera de Grippo, en la producción de sus obras y de su escritura, tan ligada a cada una de ellas. Avanzaremos de la mano de los críticos que acompañaron su trabajo y que, en algunos casos, como la figura de Jorge Glusberg, quien colaborara a dar impulso a su carrera a través del Grupo CAYC, fueran un aporte fundamental en la narración de su discurso en el contexto político de Argentina. Figuras que acompañaron a Grippo gran parte de su vida, como el crítico inglés Guy Brett, quien fue clave la internacionalización de su carrera y en apuntar las específicas conexiones de Grippo con sus contemporáneos, el humanismo, la alquimia, la conciencia, el pensamiento místico y el carácter contemplativo de pausada observación, que caracterizaba la personalidad del artista. En la segunda parte ahondaremos en lo que han sido las exposiciones póstumas desde su participación en la Documenta de Kassel, para la cual preparaba cuatro piezas en el momento de su muerte, y desde cuando su viuda Nidia Olmos comenzó la labor de continuar la misión del arte de Grippo con exposiciones, homenajes y recuerdos sobre su vida juntos. Ella ha sido un gran aporte para esta investigación, su figura es fundamental para entender la producción del artista hoy en día, principalmente si entendemos la gran unión que existe entre la vida cotidiana de Grippo y sus obras. En esta segunda parte revisaremos las distintas

---

<sup>286</sup> Elliot, D (ed.) *Argentina 1920-1994*, Oxford, The Museum of Modern Art. 1994. P.105

apreciaciones del trabajo de Grippo en catálogos de dos exposiciones póstumas: su primera gran retrospectiva en el MALBA de Buenos Aires, *Víctor Grippo: Una retrospectiva 1971-2001* y la exposición que ha itinerado entre 2013 y 2014 por España, México y Colombia, *Víctor Grippo Transformación* organizada por el Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

El objetivo es ampliar la búsqueda de conciencia en la obra de Grippo, los diferentes lugares hacia donde su práctica artística —como su vida cotidiana—, formaban una visión del mundo en que la transformación de los seres humanos mediante el arte era fundamental. Como veremos en la tercera parte de esta investigación, el objetivo es ampliar esa mirada con nuevos elementos y asociaciones, para lo cual analizaremos un conjunto de sus obras como: *Analogía I* (1971) (Fig. 22), *Analogía IV* (1972) (Fig. 27), *Analogía I (2a versión)* (1971) (Fig. 24), *Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas)* (1973 (Fig. 29)), *Vida-Muerte-Resurrección* (1980) (Fig. 30), *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972) (Fig. 28), *Homenaje a los constructores* (1978) (Fig. 36), *Mesas de Trabajo y Reflexión* (1994) (Fig. 39-40), *Anónimos* (1998-2001) (Fig. 45) y sus pinturas de los años sesenta como *Sin título, pintura* (1966) (Fig. 47) desde la mirada de la mutación, considerando algunas prácticas cotidianas de Grippo, como la lectura del *I Ching* y del *Tao*, su fe en la humanidad, su búsqueda en aquellas disciplinas desplazadas por la modernidad como la alquimia y principalmente su marcado interés por la conciencia humana.

### **Una breve biografía: sus años de producción**

El texto *Víctor Grippo*, escrito por el crítico Jorge Glusberg en 1980, ampliamente publicado y citado hasta hoy, puede servirnos de introducción a la recepción de la crítica de la obra del artista y también como guía a sus primeros años de producción. En él, el autor aborda algunas de las claves para comprender el trabajo de este artista, principalmente su idea de que el arte debe basarse en la observación de los procesos mediante los cuales la naturaleza se manifiesta, para luego, a través de la voluntad artística, desarrollarlos y comentarlos. Como señala el autor, el enfoque de Grippo no tendría como intención la imitación, sino una manera de acompañar las formas evolutivas naturales de las cuales somos parte. Grippo, señala Glusberg, correlacionó la investigación científica con la creación de hechos artísticos. Su formación científica —como químico— se exterioriza desde los comienzos en su obra: las

ideas de que la ciencia contiene belleza, que la mirada puede descubrir la belleza de las leyes físicas y la belleza de un experimento y que, por ende, el arte también contiene a su modo una ley natural, son argumentos de base para la comprensión del lenguaje que Grippo utilizó a lo largo de su vida.

En su texto, Glusberg no menciona las obras más tempranas de Grippo (sus pinturas abstractas), sino que comienza en el período en que el artista crea sus instalaciones con papas, haciendo una breve cronología en torno al uso de la misma. La primera de estas obras es *Analogía I* (1971), donde Grippo ubica cuarenta papas en celdas ligadas por electrodos de cobre y zinc, cuya energía se mide por un voltímetro.<sup>287</sup> Luego comenta *Síntesis* (1972 (Fig. 25)), una analogía entre la papa y la piedra, donde esta última cobra poder como arranque de toda sabiduría en la tradición alquímica, constituyendo el elixir de la larga vida, uno de los pivotes del pensamiento y la investigación de los primeros artífices en la destilación de alcoholes y la aleación de metales. Así, el valor otorgado a la papa en relación a la conciencia humana, deduce Glusberg, y su naturaleza de símbolo de capacidad cognitiva, la conecta íntimamente con la piedra de los filósofos: una analogía del hombre como ser pensante y creador. La papa como suministradora de electricidad es una metáfora de la papa como voz, que investigaremos más adelante. Glusberg apunta que la obra de Grippo constituiría, para entonces, una evidencia de la falta de casualidades en el terreno estético, donde la armonía y el arreglo interno de las unidades y secuencias son lo naturalmente opuesto al azar. Sería interesante revisar esta afirmación mediante otras propuestas de Grippo de los años noventa, que analizaremos al final de este capítulo.

Otra de las obras a las que Glusberg dedica bastante atención en estos textos es *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972), que el artista realizó en conjunto con Jorge Gamarra y la mano de obra del trabajador rural A. Rossi en la Plaza Roberto Arlt, en el contexto de la exposición *Arte e Ideología. CAYC al aire libre*, organizada por el propio Glusberg. Grippo convocó a estos hombres a construir un horno de barro para hornear pan y compartirlo a los espectadores, transeúntes y visitantes en una plaza pública de Buenos Aires en plena dictadura. Este horno significaba la unidad que surgía de la diversidad, tal como de las papas era posible obtener transformaciones. La energía —en este caso emanada por el fuego— encontraba su correlato en la producción de electricidad obtenida por el tubérculo. Así mismo,

---

<sup>287</sup> Hubo dos obras más, *Analogía II* y *Analogía VI*, que nunca llegaron a construirse y solo han sido mostradas como esquemas. Ver (Figs. 26)



señala Glusberg, el pan fabricado representa en las religiones cristianas el cuerpo de Jesús — entregado junto a su sangre, el vino— para la salvación espiritual de los hombres.

Siguiendo con el texto de Glusberg, bajo el epígrafe *Desacralización del arte*, éste describe otra de las líneas de investigación de Grippo: la atención que puso en las herramientas y utensilios de las actividades manuales del hombre. Este fue el *leitmotiv* de su muestra presentada en 1976, llamada *Los Oficios*, para la cual el mismo artista escribió un texto hablando de la práctica de los oficios y la relación entre la mano y la herramienta, entre el pensamiento y su prolongación hacia la materia. Glusberg da pistas que no termina de desarrollar en torno a la importancia de las energías o fuerzas opuestas en la obra de Grippo: lo pesado y lo liviano, lo terminado y lo inconcluso, equilibrio y desequilibrio, lo natural y lo artificial, lo finito y lo infinito, lo que está arriba y lo que está abajo, y que serían la base que sustenta, no sólo sus analogías, sino de muchas de sus obras posteriores. Grippo fue un artista dedicado a su oficio, pasaba horas en su taller que era también su casa, donde se entremezclaban labores domésticas y de creación artística sobre una misma mesa de trabajo. En base a ese cruzamiento, en 1978 creó *Tabla*, una mesa de madera con un pequeño cajoncito, como si fuera un escritorio básico, sobre la cual escribió:

Sobre esta tabla, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión y de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo; los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías (...) Esta mesa fue tal vez testigo, de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó la realidad. Esta tabla, al igual que otras, y la transubstanciación de <sup>288</sup> [La frase queda inconclusa porque Grippo decide llegar hasta ahí].

Como veremos, los textos del propio artista van a acompañar muchas de sus obras a modo de reflexión y de extensión lingüística de sus propias intenciones y en algunas incorporará también textos escritos por sus amigos. Grippo realizó al año siguiente una serie de obras bajo el nombre de *Valijas* (1979) (Fig. 37), cajas de madera con un asa para tomarlas siempre como si fueran una maleta y que en su interior contenían rosas disecadas, espejos, materiales, medicinas y escrituras sobre plomo mediante las cuales el artista insistía en el dilema de la trascendencia e inmanencia que caracteriza al hombre de ayer y de siempre, abriendo a las

---

<sup>288</sup> Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) MALBA Fundación Costantini. Buenos Aires. P.96

posibles interpretaciones sobre las preocupaciones de Grippo sobre estos polos de perpetua atracción y rechazo. En *Valijita de Albert Einstein* escribe:

(...) si es cierto que el plomo común está muerto, porque ha sufrido la reducción y una gran llama devora a un fuego pequeño, no es menos verdad que el mismo metal, pacientemente alimentado con sustancias ígneas, se reanimará, reanudará poco a poco su actividad abolida y, de masa químicamente inerte, se convertirá en cuerpo filosóficamente vivo...!<sup>289</sup>

En *Hacia el fin de la segunda edad media*, texto escrito para el catálogo de la exposición colectiva del Grupo CAYC del mismo nombre realizada en el espacio *Gabinete de arte* en 1984, Glusberg hace una breve definición de los artistas del grupo como “hipersensibles actores sociales de primera línea, los artistas se contaron entre los más sostenidos censores —cuando no fueron los únicos— del desborde y la retracción espiritual de la *segunda edad media*.”<sup>290</sup>

Glusberg se refiere a esta *segunda edad media* como recuerdo de los manes de la alquimia, que tanto desvelaron a la Europa de la primera Edad Media, hasta la llegada de Paracelso, ya en pleno Renacimiento. Las rosas disecadas de Grippo, sus escrituras sobre plomo y sus referencias hacia la desintegración del uranio son otros tantos paralelos entre aquellas búsquedas medievales y los ensayos de nuestra época. En ese contexto, las cajas que realizó a continuación de las *Valijas* con títulos como *3 naranjas más plomo* (1979), *Quod Inferius – Quod Superius* (1979), *Ascenso y descenso de una misma cosa* (1980), o *Opuestos (Opuestos – Contactos – Unión)* (1981) (Fig. 38), con las que Grippo participa de esa exposición, aluden a las diferencias entre lo natural (la materia en que están hechas las cajas) y lo cultural (los instrumentos dentro de ellas). En especial la última da cuenta del interés de Grippo por la patafísica, aquello que está alrededor de lo que está más allá de la física basada en el principio de unidad de los opuestos, como medio de descripción de un universo complementario constituido de excepciones.<sup>291</sup> Los textos de Glusberg acompañarán por años la producción de Grippo en consonancia con su pensamiento, en un mundo, el de entonces y el de ahora, que en sus propias palabras se inclina más hacia la ciencia que ante la conciencia, y que suele no advertir cuántos de sus avances son,

---

<sup>289</sup> Grippo. (catálogo de exposición) (2004) Op.Cit P.99

<sup>290</sup> *Ibid*

<sup>291</sup> Esta relación es establecida por Alicia Chillida curadora de la exposición *Víctor Grippo: Transformación*. En el catálogo de la exposición realizada en Bogotá, Chillida cita una conversación con la viuda de Grippo sobre la patafísica. Ver : *Víctor Grippo. Transformación*. (catálogo de exposición) (2015) Museo de arte del Banco de la República, Bogotá. P. 21

en realidad, retrocesos o detenciones. Allí es donde para Grippo se vislumbraría un arte como catalizador de la crisis de la humanidad y fuente de revitalización.

En un momento ya maduro de la producción de Grippo, cuando el mundo del arte comenzaba a abrir espacio al arte producido en América Latina casi como una moda, el artista es invitado a exhibir en varias exposiciones representativas de la escena argentina. Una es la exposición *The Argentine Project*, realizada en 1991 en Fawbush Project Nueva York, organizada por la galería argentina Ruth Benzacar, y que incluyó también la obra de Luis Benedit, Norberto Gómez y Jacques Bedel. Esta exposición es un intento de reaccionar ante los estudios simplistas mostrados a través de las crecientes exposiciones sobre arte latinoamericano en Estados Unidos y Europa. Estos cuatro artistas argentinos fueron seleccionados para realizar exposiciones individuales de sus trabajos en la “capital del arte”.

Uno de los textos del catálogo pertenece a Ricardo Marín-Crossa, sacerdote, poeta y profesor en estética y hermenéutica y amigo cercano del artista. A lo largo del texto el autor hace un análisis de la obra del artista de la mano de la ciencia hermética, comenzando con la mención a una serie de acrílicos que Grippo había pintado hace algunos años y que raramente son incluidos entre sus obras. Crossa vincula estas a los escudos de armas, por los planos lisos de color que componían una especie de código visual, dotándolos también de la reminiscencia lúdica a los tableros de juego. Hablando de la índole alquímica, el autor nos previene de no caer en un marco esotérico, sino de entenderla como el desarrollo y evolución esencial del ser humano hacia niveles de vida y conciencia más altos. De allí que Grippo tome continuamente objetos simbólicos de los procesos alquímicos en sus obras para hablar del proceso ininterrumpido de la conciencia humana. A diferencia de lo apuntado por Glusberg respecto a la relación de Grippo con la intuición y el azar, Crossa señala que hay dos niveles en la obra del artista: uno centrado en su intención y otro ubicado en su intuición creadora. Analizaremos esta cuestión más adelante.

La voluntad de Grippo por modificar la conciencia humana mediante una materia modificada como la papa, es también representada por la analogía entre la papa y el oro, este último como símbolo de lo divino. Grippo utiliza el metal, dice Glusberg, como fruto del seno de la tierra madre buscado por los místicos conocedores de su sacralidad, y el tubérculo arrancado también del vientre de la tierra incluida en un proceso alquímico del hombre. La papa, con sus implicancias políticas como ideal comunitario, como alimento, como forma de conciencia original, son ideas tomadas por Crossa, que tienen algo del Génesis cristiano del

mundo llevado un paso más allá por los procesos alquímicos a una idea sobre la muerte y la resurrección, así como también la vida eterna en los ciclos de la energía, otra vez la dualidad entre el límite y la infinitud. Cierra Crossa su texto citando a Grippo, quien asegura querer justificar su existencia sobre la tierra mediante el arte.

En 1994 Marcelo Pacheco, quien luego rendiría homenaje como curador de la primera retrospectiva de Grippo a pocos años de su muerte, escribió un texto donde acuñó la idea de “un conceptualismo caliente” para describir la obra del artista en el contexto de la exposición *Arte de la Argentina 1920-1994*. Pacheco se remonta a los tiempos de la colonia, la independencia, los caudillos, las guerras civiles, golpes de estado, las campañas del desierto y el exterminio indígena, las dictaduras y la guerra de las Malvinas, para hablar de una comunidad desarticulada y absorta, que observa sin poder recuperar el límite de una definición social, de un proyecto individual, de un discurrir histórico real. En algunos artistas argentinos, señala, especialmente a partir de 1930, aparece una urgencia conceptual y de realización que busca fijar esta dinámica histórica de segregación continua entre la violencia y el olvido. Este contexto carga a una parte importante de la plástica argentina, asegura Pacheco, con una definición política básica: la de la responsabilidad y acción colectivas para la construcción de un destino común. Es en esa línea en que las reflexiones de Grippo dibujan un campo significativo de atención. Sus obras, como señala el autor, en los años setenta ya se cruzan con las del conceptualismo internacional, pero no como variante periférica de un nuevo código definido por los países centrales, sino como una búsqueda local. Dentro de esa sociedad, continúa Pacheco, Grippo insinúa el rescate de la conciencia, la ética, el trabajo y la vida diseñando un nuevo humanismo de *ethos antimoderno*. De las palabras de Pacheco se entiende que hay algo en el conceptualismo de Grippo que no tiene que ver con el conceptualismo que forma parte de la historia oficial, este es un cruce entre el pensamiento científico y el pensamiento mágico, que se unen para estructurar su propuesta artística. De ahí que se distancie del frío conceptualismo para dar origen a un conceptualismo caliente.

Es pertinente mencionar aquí que la obra pudiera no pertenecer a esta categoría de arte conceptual, ni a la del discurso hegemónico, ni a la del discurso local regido por el pensamiento de Pacheco y en mayor medida por Luis Camnitzer. Como ya vimos en el capítulo tres de esta investigación, y bien remarca en textos tempranos el crítico Guy Brett, quien fuera gran impulsor de su trabajo en el circuito internacional:

Grippo comparte con los artistas del *Arte Povera* y sus contemporáneos en Europa, la elección de emplear materiales de bajo costo, tales como tierra, arena, piedra, etc. (...) Hay un cierto interés compartido entre Grippo y Joseph Beuys, en la forma de tratar los materiales como energía (...) Pero, paralelamente, hay marcadas diferencias que demuestran, de hecho, el desarrollo independiente que tuvieron el arte conceptual y las actividades relacionadas con el estilo Fluxus en América Latina, comparados con su desarrollo en países de Europa y América del Norte. (...) Uno de los rasgos más característicos de América Latina es su forma de urdir una trama que incluye tanto aspectos de abstracción pura como temas de urgencia social, ligados a un contexto físico temporal específico.<sup>292</sup>

Estas dicotomías del llamado conceptualismo latinoamericano proponen la posibilidad de que el título de conceptual sea tan solo tomado como una adherencia a la hegemonía, más que como adherencia al movimiento en sí. Aunque Grippo nunca mostró una clara aceptación de dichas categorías, Brett opina que finalmente el relacionar a Grippo con el movimiento conceptual ha ayudado a sacar el trabajo del artista de su aislamiento.

En el verano de 1995 Grippo viajó a Birmingham, Reino Unido, para realizar su primera gran retrospectiva en la Ikon Gallery. El catálogo de la exposición contó con varios textos, entre ellos uno muy completo de Brett donde hace un análisis de la obra bajo las ideas de equilibrio y polaridad. El trabajo de Grippo tiene el carácter de una meditación prolongada sobre un mismo asunto: la relación arte-ciencia. Su trabajo, continúa categóricamente Brett, ha sido el terreno donde han confluído dos corrientes, dos sistemas de conocimiento, o maneras de conocer el mundo: lo objetivo y lo imaginario. Y dos maneras de “hacer”: una con fines pragmáticos y otra por puro placer estético. De algún modo este artista nos da a entender que esas dos corrientes estuvieron unidas una vez y deben ser unidas nuevamente. Es allí donde radica la causa de sus analogías como conexiones donde las abstracciones de arte y ciencia se impregnan de vida. Brett destaca la preocupación de Grippo en relación a lo hecho por el hombre y lo natural recordando un texto que el artista había escrito en 1983 sobre objetos de plata realizados en América Latina entre los siglos XVIII y XIX. En este texto Grippo mencionaba el caduceo, un símbolo griego en el que dos serpientes suben enrolladas por una

---

<sup>292</sup> *Victor Grippo* (catálogo de exposición). Op.Cit P.53

vara y que es el símbolo de Mercurio, el mensajero de los dioses, y de la medicina<sup>293</sup>. A continuación, el texto de Brett divide la obra de Grippo en tres temas: el plano, el instrumento y el contenedor. Respecto al primero propone que la corriente de las analogías en el trabajo de este artista podrían comenzar con la mesa, uno de sus elementos preferidos, donde se encuentran arte, ciencia, pedagogía, creación, escritura y existencia doméstica<sup>294</sup>. Como plano horizontal la mesa ha sido testigo pasivo o núcleo activo de diversas actividades humanas, lo que significa que la mesa ha actuado como objeto que acompaña o da origen a actividades como la reunión o la conversación, así como ha servido también como soporte fundamental para el desarrollo de un trabajo físico o manual, como una herramienta.

En su *Analogía IV* (1972), la mesa ocupa un rol menos protagónico, pero está igualmente presente. Esta obra está estructurada como una polarización: una mesa con un mantel mitad blanco mitad negro que tiene en un lado un plato con tres papas deacrílico transparente —las cuales no son alimento sino un simulacro—, y del lado opuesto un plato con tres papas reales. La dualidad blanco/negro, rico/pobre, es algo que Grippo va a repetir más adelante en un formato más frío y minimalista bajo el título *Comida de Artista (Puerta Amplia – Mesa Estrecha)* (1991) donde una gran puerta se abre para presentar una mesa puesta con una comida también hecha de materiales incomedibles: maíz quemado, huevo de oro, berenjenas secas. Como dice la historiadora del arte Alicia Chillida, el significado sugiere la idea de muerte, de sacrificio, mesa divina y humana, la cosmogonía que Grippo atribuye al artista. La metáfora entre la papa —real o ficticia— es para Grippo simultáneamente la metáfora que se puede establecer entre la papa como sustento básico alimenticio y como energía motora de la conciencia, como alimento espiritual. En estas analogías radica también lo social como algo inseparable de lo cósmico, o como escribiría el crítico Jorge Di Paola como “una astronomía de la mesa”<sup>295</sup>.

Volviendo al texto de Guy Brett, refiriéndose a la obra *Algunos Oficios* (Fig. 36), dice que el efecto de las piezas que componen la instalación no es tanto dar a un trabajo artesanal la dignidad del arte, como disolver las jerarquías tradicionales entre baja o alta cultura. La idea expresada en algunos de los escritos de Grippo de que la mano guía la herramienta y la

---

<sup>293</sup> “El Caduceo representa el antagonismo y el equilibrio entre dos aspectos simbólicos que posee la serpiente: uno benéfico, otro malévolos. Este equilibrio y esta polaridad son ambas fuerzas cósmicas, representadas en un amplio sentido por la doble espiral... (El Caduceo) es un símbolo de la integración de fuerzas opuestas... el símbolo privilegiado de el equilibrio psicosomático.” Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont, Jupiter, 1969. Brett, G. (1995) *Víctor Grippo. Equilibrio y Polaridad*. Birmingham.

<sup>294</sup> Martín-Crossa, R. *Escrito en una mesa*. Brett, G. (1995) Op.cit P.12

<sup>295</sup> Di Paola, J. *Comida del artista en un microcosmos*. Brett, G. (1995) Op.cit P.12

herramienta guía la mano, contribuyen nuevamente a formar parte de la red de analogía que existen entre las actividades humanas. Otro ejemplo del trabajo sobre la reciprocidad sería la unidad de creación y destrucción en cualquier proceso de cambio. En 1978, recuerda Brett, Grippo instaló en la calle Florida en el centro de Buenos Aires, *Homenaje a los constructores*, una escultura-objeto hecha con cemento formando una “masa” que bajo el efecto de los sulfatos puestos en la mezcla se encontraba en constante proceso de transformación química. La pieza fue exhibida en público con bastante dificultad durante la dictadura militar del General Videla. En tales circunstancias un ojo agudo podría entenderla no solo como una afirmación por los placeres de lo amorfo y lo indefinido, sino que como un ácido comentario a la perversión de la construcción y el orden bajo los regímenes fascistas. En la última parte del texto, Brett hace referencia a otro de los elementos que Grippo suele utilizar: el contenedor. La transformación química que ocurre dentro de *Homenaje a los constructores*, también ocurre en las papas conectadas a los electrodos de cobre y zinc produciendo energía eléctrica; y en lo mismo en *Vida-Muerte-Resurrección* (1980) donde ocho formas geométricas de plomo llenas con frijoles, actúan como contenedores de la transformación, como tumbas en miniatura de una necrópolis, que se van abriendo gradualmente por la fuerza de la germinación de los frijoles que van siendo humedecidos en su interior. En la *Construcción de un Horno popular para hacer pan* (1972) la transformación está dada por la fabricación tanto del pan como la del horno, que hace las veces de contenedor, con la natural analogía del cuerpo humano. Este último proyecto también ocurrió durante la dictadura, siendo clausurado por los militares. Así Brett observa que la sutileza de los trabajos de Grippo se vuelve más conmovedora cuando son significantes de resistir la opresión y mantener la esperanza viva en tiempos oscuros.

En el mismo catálogo, el texto de Mercedes Casanegra desarrolla una perspectiva del trabajo de Grippo más ligada a este espacio afectivo y principalmente hacia el pensamiento arcaico involucrado en su obra *Frate Focu (Hermano Fuego)* (1983), en que una llama se quema de manera vertical, refiriéndose simbólicamente a la ascensión de la vida. Casanegra relaciona ese movimiento vertical o ascendente con un sentido de progreso espiritual, asegurando que el origen de una gran parte de la producción del artista descansa detrás de una opción histórica: la puesta en movimiento de un proceso transformativo que manifiesta posibilidades latentes desde la humanidad, a través de la naturaleza y desde la naturaleza (la que incluye al hombre).

En 1997 Grippo vuelve al Reino Unido para participar del proyecto *A Quality of Light* (*Una calidad de luz*) en Cornwall, un evento colaborativo orientado a ligar lo regional con lo

internacional que convocó a catorce artistas ingleses y extranjeros. Se organizó en varias sedes como el Falmouth College of Arts, Institute of International Visual Arts (inIVA), la Newlyn Gallery, South West Arts y la Tate Gallery, y el que fuera la primera sede del proyecto el St Ives International Institute que acogió a los artistas Carl Cheng (Estados Unidos), Mona Hatoum y David Medalla (Gran Bretaña) y a Grippo. Los artistas debían realizar obras específicas respondiendo a la cualidad de la luz del lugar.

Bajo la dirección de David Chandler, Grippo comenzó un trabajo de observación del lugar que fue seguido de cerca por Guy Brett y quien estuvo acompañando al artista durante las semanas de trabajo. En una carta a Chandler de 1996 Grippo señala que las claves de su proyecto para St Ives se encuentran en “la relación entre la luz material y la luz espiritual.”<sup>296</sup> La historia de lo que allí ocurrió es relatada por Brett posteriormente, en un texto publicado después de la muerte de Grippo bajo el nombre *Una estadía en St Ives*<sup>297</sup>. En concordancia a lo que ya habían señalado varios de los autores anteriores, el insistente deseo del artista de reconciliar el arte y la ciencia, estética y práctica, acción y contemplación, en “un solo acto pacífico, reflejando la armonía de la naturaleza”<sup>298</sup> es reafirmado en este texto. Grippo se dio cuenta de que más que darle una seguridad cómoda, su ambición le planteaba un dilema más profundo: el de cómo expresarse sin imponerse<sup>299</sup>. Con ello se refiere también a la lucha de los artistas argentinos contra la opresión impuesta por la dictadura y la gran dificultad de hacer un arte que existiera en reacción a la realidad y con la realidad cotidiana —siempre de doble cara— incorporada a la obra.

Es aquí donde el trabajo de Grippo se encuentra con las dos caras de la conciencia más expuestas en su obra: la de una conciencia política, en el contexto de la dictadura argentina, y la de una conciencia espiritual como necesidad vital de desarrollo humano. Es, tal vez por eso, que ampliando la expresión de *conceptualismo caliente* propuesta por Pacheco y profundizando en esa especie de conveniencia que ve Brett en relacionar a Grippo con el conceptualismo latinoamericano, es que Mercedes Casanegra ubica a Grippo en el contexto de ese arte conceptual-político, en una corriente “silenciosa”, refiriéndose a que su preocupación política pasaba por un velo de calma, de paciencia, de no agresividad, de observación y nutrición, de esa actitud taoísta que describió su viuda Nidia en su libro póstumo *Homenaje*: “Conmigo

---

<sup>296</sup> Carta fax manuscrita a David Chandler, Buenos Aires 1 de octubre de 1996. Archivo del artista.

<sup>297</sup> *Victor Grippo*. Op. Cit. pp.51-54

<sup>298</sup> *Cercando la Luce* (1989), reproducido en una entrevista con Víctor Grippo de Amanda Hopkinson (febrero 1997) publicada en Artists Newsletter, New Castle Upon Tyne, mayo 1997.

<sup>299</sup> Brett, G. Op. Cit. P.10



compartió tanto... Y también la lectura del Tao y del Iching.”<sup>300</sup> Cuenta ella que había días en que se sentaban los dos por largas horas en el estudio a observar el paso de la luz, como ésta incidía en las cosas de la casa, el pasar del tiempo. Esta anécdota hace rememorar el relato de Guy Brett del trabajo de Grippo en St Ives:

Para mí, recuerda Brett, ambas instalaciones estaban cargadas de una fuerte alusión subliminal al reloj de sol. La columna de luz en el taller era semejante al revés de la sombra lanzada por la aguja del reloj de sol y la sensación dentro de la galería era la de estar dentro de un reloj de sol, o, como la luz entraba desde arriba, como si fuera una habitación ubicada debajo de un reloj de sol, donde lo esencial del taller del artista, del laboratorio de un científico, o del taller del artesano, y la morada del ser humano, se hubieran combinado para transformarse en un espacio de contemplación.<sup>301</sup>

En los años anteriores a su muerte, Grippo realiza nuevas obras de características formales muy diferentes a las anteriores, pero en total consecuencia con el cambio que experimentaba la sociedad y con ello sus preocupaciones. Una de ellas es *El tiempo de trabajo* (2001) una máquina de mezclar cemento pintada totalmente de blanco, y su última serie *Anónimos*, en la que trabajó desde 1998, llegando a realizar casi cincuenta piezas de pequeñas figuras de yeso patinado, sin forma ni identidad, de aspecto antropomórfico, a veces fálico y agrupadas en números impares (3, 5 o 7) bajo cúpulas de vidrio. Esta última recuerda una serie de maquetas y cajas que Grippo realizó en 1989 bajo el título *Cercando la luce* (*Buscando la luz*), y a las cuales se les ha prestado poca atención en el conjunto de su producción. De esta última serie, las piezas *Juego de niños*, *Vetro*, *Olla*, *Pared* y *Templo* (Fig. 46) presentan unas figuras humanas completamente blancas que habitan o juegan en una especie de ciudad inventada, monocroma y silenciosa. Cuando fueron exhibidas en 1989 las acompañaba un texto escrito por el mismo Grippo que decía: “la acción y la contemplación serán un solo acto apacible, que acompañe la naturaleza en su unidad.”<sup>302</sup> *Templo* es reflejo de esa acción contemplativa, de esa unidad de las creencias: un cubo blanco donde unos personajes blancos esperan la entrada.

Después de diez años de no exponer de forma individual en Buenos Aires, el artista presenta su última exposición en la galería Ruth Benzacar. Ocupa el espacio completo de la

---

<sup>300</sup> Víctor Grippo *Homenaje*. Malba Fundación Costantini, Buenos Aires. 2012.P.11

<sup>301</sup> Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. cit. P.51

<sup>302</sup> *Idem* p. 118

galería con estas obras recién mencionadas y una adaptación de su instalación de la Tate de St Ives. Ese mismo año comienza en Buenos Aires los preparativos para su participación en la Documenta 11 de Kassel, curada por Okwi Enwesor. Grippo decide el envío de cuatro obras: *Argentina* (1978-2001), una caja de una repisa con objetos de su casa y taller; *Mesa de trabajo y reflexión* (1994); *Mesita del carpintero Bogado* con carta inconclusa, que dice “Más en mi corazón ninguna cruz falta. Es mi corazón el lugar mas desgraciado”; *Mesa escrita* (2001) que dice: “Con el tiempo Nidia, ufana (ella se transformó en mí) Ya llegará el tiempo del espiritual prodigio Ya la luna encantada se transmutará en rosa”. La fe en la transmutación alquímica de la propia vida acompañó a Grippo hasta sus últimos días. Su opción fue, incluso en momentos en que su obra parecía reflejar una desilusión, la de fundar un conjunto de valores desde los que la imaginación pudiera proponer y practicar nuevas formas de pensar el mundo.

### **Un análisis de las exposiciones y escritos póstumos**

A pesar de que en su vida Grippo llegó a participar de un gran número de exposiciones internacionales y bienales como la de São Paulo, La Habana y la Documenta, considerada por muchos la más importante en la carrera de un artista, aún existen muchas aristas de su obra por investigar y así, dar a su obra el lugar en la historia del arte que le corresponde. Me atrevería a decir que, desde su muerte, las grandes contribuciones han sido, por un lado, la exposición organizada por el Museo MALBA, con un completo catálogo que incluye textos de Marcelo Pacheco, Ana Longoni, Adriana Lauria, Lilian Llanes, Guy Brett, Angeline Scherf y Justo Pastor Mellado, con una completa biografía del artista, los textos escritos por él y una catalogación de sus obras más conocidas. Por otro lado y como una extensión del mismo Grippo, el aporte de Nidia Olmos, quien ha realizado un enorme trabajo por cuidar su legado, por establecer un nexo con cada persona que se ha interesado por la obra de su marido y de que ésta esté bajo el cuidado y la representación adecuadas. Por último, y de una importancia capital en la recepción de la obra de Grippo en los últimos años, son las exposiciones y catálogos organizados por la historiadora del arte española Alicia Chillida, quien conociera a Grippo poco tiempo antes de su muerte y quien tomaría un lugar cercano en la vida de la familia Grippo desde donde ha conseguido hilar de manera estrecha nuevas conexiones en su obra. La exposición organizada por Chillida, *Víctor Grippo: Transformación*, que comenzó en el

CGAC de Galicia, España, y se llevó posteriormente al MUAC de México y al Museo de arte del Banco de la República de Bogotá, reunieron un gran número de piezas de Grippo y contribuyeron con nuevos textos y reflexiones sobre la obra.

Al revisar la carrera de Grippo no veremos tanto discrepancias entre los autores que han trabajado en torno a él, como una falta de proyección, quizá una fe un tanto débil en lo que el artista estableció como la premisa máxima de su obra: la transformación, la labor del artista y la continua responsabilidad del espectador de renovar sus hábitos. Grippo se consideraba un realista, no tan solo porque su arte fuera hecho con materiales reales, sino porque para él lo que para muchos ha sido encasillado en el terreno de la subjetividad, gozaba de absoluta objetividad, y en esa visión radicada su fe en el arte y en el hombre.

La exposición *Grippo, Una Retrospectiva. Obras 1971-2001* tuvo lugar en el MALBA de Buenos Aires en 2004, curada por Marcelo Pacheco. Grippo muere en 2002 y comienza el trabajo para preparar algo con lo que él había soñado ver realizado: una retrospectiva en Buenos Aires. En 2004 el MALBA inauguró esta exposición, la cual fue significativa porque, además de las obras, logró reunir en el catálogo una parte importante de los escritos de este artista. En su introducción, *A modo de presentación*, el curador Marcelo Pacheco escribió:

Podemos pensar su obra como una reflexión insistente sobre el ser del objeto, su presencia y su aparición, su ubicarse como puente, como umbral. (...) La química, la alquimia y el gusto por los paradigmas de la ciencia con su juego de certezas y dudas, fueron enunciados por Grippo como territorios reconocidos. Sus relaciones múltiples con la literatura, la música y la filosofía.

Las palabras del curador dan una breve aproximación a las dimensiones que abarcaba su trabajo, que son profundizadas por diferentes autores en el catálogo.

El primero, *Víctor Grippo: Una poética, Una Utopía*, escrito por Ana Longoni, se plantea que uno de los puntos cruciales en la obra de este artista es la posibilidad de provocar mayor conciencia mediante la obra de arte en tanto que su justificación última sea ética, tendiendo siempre al bien colectivo. También se plantea que, en las preocupaciones sociales de Grippo, el papel que este le otorga a la ciencia no es meramente racionalista, sino que está rodeado de un ambiente mágico. Longoni cita al mismo Grippo para firmar esta idea:

(...) en el arte como en la ciencia hay una aproximación a lo sagrado (aún sin consciencia del fenómeno, aún cuando este se esté profanando). (...) La alquimia reúne en su condición de pre-ciencia, lo sagrado y lo visible, la idea y el acto, lo inefable y lo expresable, indicios imprescindibles para la creación.<sup>303</sup>

Grippe mantuvo relaciones de amistad con el sacerdote argentino Ricardo Martín-Crossa, de lo cual puede ser posible concluir un interés por parte de Grippe en el mito de la creación y en los aspectos teológicos del mundo. En sus conversaciones, también incluidas en este catálogo y citadas por Longoni, se cruzaban muchos de estos temas sacro-científicos, principalmente la significación de los objetos simbólicos tan presentes en su obra.

Lector ávido de tratados alquímicos, de libros como *Psicología y Alquimia* de C.G. Jung, y *Herreros y Alquimistas* de Mircea Eliade, entre muchos otros, Grippe encontró en esta disciplina una analogía “entre la idea religiosa de la salvación del hombre y la posibilidad de crear el más elevado de los metales”. Longoni hace hincapié a lo largo de su texto en el carácter utópico de la obra del artista que compara con los socialistas utópicos del siglo XIX. En este aspecto Longoni entra en un territorio complejo. Si comparamos sus ideas con las de Guy Brett, este dejaría la obra de Grippe fuera de las utopías, reafirmando la idea del mismo artista de ser un realista, un creyente en las capacidades del hombre y del arte de transformar su propia vida. O como diría el teórico brasileño Mario Pedrosa, citado por Longoni en *Arte, ciencia, metafísica*, se augura un futuro de relaciones de “extrema fecundidad” para las nuevas ciencias (matemática, semántica, psicología) y el arte, principalmente mediante la autonomía lograda por el arte abstracto. Pedrosa estuvo cercano al trabajo de Grippe durante los años setenta y acompañó su trabajo con sus propios intereses en la unión arte-ciencia y los beneficios que este pensamiento podía traer a la sociedad, uniendo disciplinas comunes y comunicando sus contenidos para una visión más integral de la realidad.

A continuación, en esta unión científico artística, la autora rememora la cercana amistad del artista con el médico, poeta y filósofo Elías Piterbarg, con quien compartía preocupaciones de índole metafísica sobre la percepción del mundo, los límites del conocimiento o la aprehensión de la realidad (una parte de lo real siempre permanece oculta), las ilusiones sobre las posibilidades de expresarse y comprender (la distancia entre sentimiento

---

<sup>303</sup> *Idem* p.24

y conocimiento) y la integración del arte y las nuevas ciencias (en particular la física y la matemática). Si Grippo partió de aplicar los conocimientos de la ciencia a la creación de experiencias artísticas, no era inocente sobre los límites del método científico, por lo que ante ese territorio insondable, llevó sus búsquedas por otros rumbos. Concluye Ana Longoni que Nidia Olmos le confiesa que Grippo decidió, en un momento determinado, desprenderse de todos sus libros de ciencia<sup>304</sup>. Termina el texto con una sección dedicada específicamente a la alquimia como el saber y la práctica que permitió a Grippo disolver las fronteras entre arte y ciencia y abordar lo irreductible y mágico que las unía.

Al finalizar su texto Ana Longoni hace una relación que ubica a Grippo en una genealogía alineada con la obra de Xul Solar, artista argentino que mencionamos al comienzo de esta tesis de la mano de un texto de Mari Carmen Ramírez. Su obra, dice Longoni, “podría también remontarse a los grupos surrealistas<sup>305</sup> y en particular a las influencias herméticas esotéricas en la pintura de Xul Solar, también constructor de “símbolos de una peculiar ficción mágico-científica”<sup>306</sup>. Entre las obras de Xul Solar se encuentra la creación de un juego de cartas del tarot con arcanos creados por él mismo, una serie de cartas astrales realizadas junto a Jorge Luis Borges a algunas personalidades como el mago y místico Aleister Crowley y también algunas obras en relación al *I Ching* como *Desarrollo del Yi Ching* (1953). Más adelante, en el mismo catálogo, en el texto de Adriana Lauria *El Universo en Una Caja*, se describe la pieza de Grippo *La Valija del Albañil* (1980) donde este incorpora una carta del tarot:

(...) detrás está la reproducción del arcano XVI del Tarot, tomado de los antiguos naipes marseleses. Se trata de la Torre y a su pie puede leerse “*La Maison Dieu*”. Si bien la torre se relaciona con la elevación espiritual en este caso la construcción se encuentra colapsada (...)<sup>307</sup>.

Con estas relaciones podemos ver que los vínculos con este tipo de simbologías y prácticas místicas en Grippo no son algo aislado en la escena intelectual de la época en Argentina, sino que viene dada por un cúmulo de influencias.

Un texto muy particular es el de la curadora Lilian Llanes, que fue quien invitó a participar a Grippo a la Bienal de La Habana en 1994. En *Un acercamiento a la obra de Víctor*

---

<sup>304</sup> No hay un registro exacto de los libros que Grippo hizo desaparecer de su biblioteca pero sí el relato del acontecimiento.

<sup>305</sup> En una nota al pie la misma autora señala “Vínculo que el mismo Grippo reivindica cuando afirma de su obra: -Algunos decían que era arte conceptual o arte de sistemas (yo no creo). Hay tal vez una raíz surrealista y también cierto clasicismo dado la austeridad de las formas”. Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. Cit. P.26

<sup>306</sup> *Ibid.* La cita dentro de la cita es de Beatriz Sarlo *Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires*.

<sup>307</sup> Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. Cit. p.160

*Grippo en la Quinta Bienal de La Habana* la autora cuenta el proceso de trabajo del artista en el contexto de lo que fue esa edición de la Bienal. El nivel de generosidad implícito en esa edición en particular y en todo el espíritu que sacó adelante la creación de la Bienal de La Habana desde su primera edición en 1985, dieron origen a una de las obras más representativas del espíritu del artista. Grippo reunió cinco mesas cedidas por una escuela primaria local, que habían sido diseñadas y construidas en materiales muy baratos durante la primera campaña de alfabetización en Cuba en 1959 y a las que sumó otras dos aparentemente sacadas de algún antiguo restaurante. En un largo proceso performativo Grippo fue reuniendo las mesas y ubicándolas en el Castillo del Morro, lugar que la curadora de la Bienal le había otorgado. Desde Argentina él había traído escritos sus amigos poetas, pintores y científicos que irían sobre cada una de ellas. Estas obras viajaron luego a Inglaterra y a Bélgica para formar parte de la primera retrospectiva del artista allí y, después de su muerte, dos de ellas fueron instaladas en la Documenta en Kassel.<sup>308</sup>

A pesar de ser de las obras más significativas de la trayectoria de Grippo, según señala Llanes, el contexto en el que fueron creadas no ha permitido un análisis más profundo de las implicancias de sus significados. La Bienal de La Habana se presentaba entonces como el escenario más importante —y a la vez el más precario— desde el cual hablar de arte fuera del circuito hegemónico. Cuba se dibujaba por esos años como el último eslabón de la esperanza por un mundo de igualdad y desarrollo de un bien común, y a pesar de haber sido un momento en que la mayoría de los artistas cubanos comenzaron a emigrar a Europa, y las influencias del conceptualismo y otros movimientos norteamericanos y europeos eran visibles, La Bienal de La Habana se perfilaba como un lugar donde los artistas de Asia, África y América Latina eran llamados a trabajar en torno a sus propias poéticas.<sup>309</sup>

Las mesas de Grippo respondieron al título de la Bienal de *Arte, Reflexión y sociedad* con el nombre *Mesas de Reflexión* instaladas en el Castillo del Morro que era el recinto que albergaba a los artistas que abordaban las problemáticas de las migraciones, y también las exposiciones individuales de artistas a los cuales se homenajeaba por su forma de abordar la problemática social dentro del contexto latinoamericano. Allí se encontraban Gonzalo Díaz (Chile), Miguel

---

<sup>308</sup> Las cenizas de Víctor Grippo se encuentran hoy en Cuba.

<sup>309</sup> La Bienal de La Habana se fundó en 1984. La primera Bienal estuvo integrada por artistas del Caribe y América Latina, al año siguiente incorporó artistas de África y Asia consolidándose como un lugar de encuentro de artistas “no-occidentales”. La importancia de la Bienal de La Habana desde su fundación ha sido capital en la conformación del discurso de un arte Latinoamericano frente a la hegemonía del arte estado unidense y europeo.

Rio Branco (Brasil) y Miguel Becerra (Venezuela), cada uno, señala Llanes, con medios, lenguajes y perspectivas muy diferentes de abordar la realidad del continente.

La instalación creada por Grippo, cuenta Llanes, que había sido concebida inicialmente como unas mesas con unos textos inscritos, se apropió completamente del espacio, transformándose en una experiencia totalmente diferente de las otras obras que competían por hacerse un lugar en el edificio. Aprovechando el oscurecimiento del lugar, Grippo logró concentrar la atención sobre las mesas, colocando una simple bombilla sobre de cada una de ellas, consiguiendo multiplicar el misterio. Llanes señala:

Al entrar en aquel salón, uno se daba cuenta de que el proyecto se fue enriqueciendo en la medida de que el artista se fue sintiendo profundamente provocado por el carácter de aquel entorno físico devenido caja de resonancia de cada una de las piezas.<sup>310</sup>

Algunas de las frases escritas sobre las mesas eran del propio Grippo y otras de poetas y científicos que en el contexto cubano adquirirían especial significado. Una era la de un sismólogo que decía “Allí donde la tierra tembló lo más probable es que vuelva a temblar”; otra de Elías Piterbarg “La sociedad niega la especie y reniega del hombre sino se propone hacer de cada ser un individuo íntegro y de cada individuo un artista”. También algunas mesas estaban acompañadas de materiales y, recuerda Llanes, especialmente una en la que Grippo, rememorando la propia experiencia de su casa cuando sus padres guardaban granos de comida por los distintos cajones de la casa, este pegó por debajo de una de las mesas chicharos, lentejas y frijoles, que se podían ver por el reflejo de un espejo que Grippo había puesto en el suelo. Los alimentos constituían entonces la base de la alimentación de los cubanos, haciéndose solo una comida al día.

A continuación viene el texto de Guy Brett *Una estadía en St. Ives* que reproduce la historia de lo que fue la experiencia del curador en el proyecto realizado por Grippo en Cornwall. Aunque ya lo hemos comentado en la parte anterior de este capítulo, cabe mencionar que, de manera cronológica, las obras que Grippo realizó en La Habana se emparentan de manera directa con las que realizó en el proyecto de St Ives. El relato de Lilian Llanes de La Habana, salvando las diferencias contextuales de su producción, atesora una sutil y detallada descripción de la personalidad del artista, algo que también se lee en las palabras de Brett, quien fuera testigo del proceso de creación, la mirada y manera que tenía Grippo de

---

<sup>310</sup> Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. Cit. p.46

llevar sus ideas a concretarse. Las mesas que el artista presentó en Inglaterra estaban pintadas de blanco, transformando el espacio en un lugar casi completamente monocromo, donde el objetivo era observar el paso de la luz sobre las obras, el tiempo, el paso de las horas como un “emblema atemporal del proceso artístico.”<sup>311</sup>

Otro texto del catálogo, aunque breve, es el de Angeline Scherf *La vida, la muerte, el amor, el combate* cuyo título es extraído de una conversación entre ella y el artista en 2001 poco antes de su muerte. Scherf desarrolla una relación entre el trabajo de Grippo y sus contemporáneos europeos desde el uso de los materiales. Comienza por vincular al *Arte Povera* con sus instalaciones de papas en obras como *Analogía I* (1970/71), *Analogía IV* (1972), *Naturalizar al hombre humanizar la naturaleza* (1977), *La papa dora la papa la consciencia ilumina la consciencia* (1978) (Fig. 34). Por un lado menciona la instalación *Patata* (1977) de Giuseppe Penone, donde este utiliza la papa yuxtaponiéndolas con partes modeladas del rostro del artista. Al igual que Penone, dice Scherf, Grippo reivindica el aspecto estético de la papa, pero también la dimensión simbólica y política, y al contexto socioeconómico inestable de Argentina. La tierra es otro material mencionado por la autora, poniendo en relación la obra *Algunos Oficios* (1976) con la obra de Pino Pascali *Campi Arati*, *Canali di irrigazione* (1967) o *1cm di terra e 2cm di terra* (1967), en las cuales unas franjas de tierra repartida parejamente se inscriben dentro de una interpretación minimalista de la naturaleza “La voluntad de una gran legibilidad formal anuncia una nueva poética —la del Land Art y la del Arte Povera—, alimentada de mito y antropología”.<sup>312</sup>

Continúa Scherf con la concepción de Grippo del material como energía en relación a la obra de Joseph Beuys, relación que establece también Guy Brett en uno de sus textos ya revisado. En *Analogía I* las doce papas ligadas por un bosque de cables a un voltímetro que mide la electricidad emitida por cada una de ellas, puede ser asociada con obras de Beuys como *Alarm II* (1983), *Fond II* (1968), *Manresa* (1966) o *Tisch mit Aggregat* (1958-1985), en las que el artista revela a través de sus objetos-acciones una energía tangible. Para Beuys la creatividad está ligada a la incesante transformación de los individuos a través de la experiencia y la supervivencia. Ella emancipa facultades innatas del hombre, que muy a menudo están reprimidas, asegura la autora, cosa que podríamos aplicar también a una característica de la concepción de creatividad de Grippo. Otro vínculo con sus contemporáneos es su convicción

---

<sup>311</sup> Guy Brett *Una estadía en St. Ives*. En Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. Cit. P.51

<sup>312</sup> Angeline Scherf, *La vida, la muerte, el amor, el combate*. En Grippo. *Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) Op. Cit. P.57



de que la creatividad está asociada a una plataforma de experimentaciones. La creatividad implica una actitud que considera al arte como un modo de existencia y de “toma de conciencia”. Esta, asegura Scherf, se entronca con las tentativas del artista francés Robert Filliou (1926-1987). A comienzos de los años setenta Filliou adquiere un minibús que le sirve de base de operaciones para sus experiencias (*Permanent Creation Toll Shed, Mobile Version*, 1969-1984). Este sería, según la autora, el equivalente a las mesas de Grippo, ya que estas se refieren a espacios abiertos, a un denominado *work in progress*. La mesa dispuesta como un campo experimental es también trabajada por Spoerri, un gran amigo de Filliou.<sup>313</sup>

Ya al finalizar su texto, Angeline Scherf vincula el trabajo de Grippo con sus materiales rudimentarios a *El pensamiento Salvaje* de Claude Lévi-Strauss (1962). Ejemplos de este cruce serían las obras *Vitrine de Reference* (1971) de Christian Boltansky y *Monument An X* (1967-69) de Marcel Broodthaers. Así la obra de Grippo se inscribiría estrechamente, según Scherf, en la historia de los lazos que se tejen entre la cultura sudamericana y la europea, especialmente con el Arte Povera, Fluxus y el Nuevo Realismo. Los flujos energéticos de la obra de este artista “preparan el terreno de un arte en el que nada está detenido, que es generado y regenerado por una creatividad permanente un arte combativo que interroga constantemente nuestro universo mental.”<sup>314</sup> Si bien el análisis de la autora pareciera querer empujar la obra de Grippo hacia un terreno internacional, las relaciones no resultan forzadas sino sincronizadas en una preocupación común, o como diría Brett, producto del amplio conocimiento que tenía Grippo de sus contemporáneos, o tal vez de su lucidez implacable en un momento de devastación, de profundas transformaciones y de la aparición de nuevas asociaciones del arte con la realidad.

El último texto dentro del catálogo es *La novela chilena de Víctor Grippo*, escrito por el teórico chileno Justo Pastor Mellado, donde desarrolla una aproximación a la obra de Grippo desde la situación artística chilena que, a su juicio, habría utilizado la vía argentina para su validación internacional. En ese escenario la figura de Jorge Glusberg era fundamental, ya que era quien había tomado el mando de la exportación de artistas argentinos, utilizando, según palabras de Mellado, la obra de Grippo de manera ilustrativa para su teoría general de sistemas del CAYC.<sup>315</sup> En 1977 se realizó la exposición *Veintiún artistas Argentinos* en el Museo de Artes y Ciencias de México, donde apareció el texto escrito por Glusberg *Lo contemporáneo en el arte: el*

---

<sup>313</sup> *Ibid.* P.58

<sup>314</sup> *Idem* P.59

<sup>315</sup> Justo Pastor Mellado. *La Novela Chilena de Víctor Grippo En Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (catálogo de exposición) (2004) Op. Cit.. P. 64

caso latinoamericano. Este texto daría cuenta del trabajo programático del teórico argentino por instalar una marca propia. El trabajo de Grippo aparece mencionado junto con el de Luis Bénédict y Gregorio Dujovny, como “realizador de experiencias estético-científicas”. Para 1988, continúa Mellado, el trabajo de Grippo ya estaba consagrado en el sistema artístico argentino y el CAYC debía exhibir las transformaciones de su estrategia de validación. Ya no era el “arte de sistemas” lo que Glusberg ponía a la orden del día, sino la hipótesis del “regionalismo crítico”. La obra se va haciendo cada vez menos ilustrativa de las estrategias de Glusberg y deja de ser pronunciado y escrito cerca de los miembros históricos del CAYC, para ser reconocido junto a otras secuencias que lo acercan a figuras internacionales como Waltercio Caldas, Juan Dávila, Eugenio Dittborn, Roberto Evangelista, Jac Leirner, Cildo Meireles, Tunga y Regina Vater, convocados por Guy Brett para su exposición *Transcontinental*.<sup>316</sup> Grippo se transformaba en una de las figuras referenciales del “arte latinoamericano” que va apareciendo con más fuerza en los años noventa. Mellado advierte que con esta operación, “Brett tiene la virtud de adelantarse a lo que será la operación reductora del MoMA a través de la exposición de Sevilla.”<sup>317</sup> Las obras seleccionadas por Brett resisten en el tiempo posiblemente porque ponen en tensión las condiciones contextuales en que fueron creadas.

El autor entra en el terreno de la aparición del concepto de “arte latinoamericano” diciendo que la empresa de validación iniciada por Glusberg con el CAYC posee un antecedente: la publicación de *Retórica del arte latinoamericano* (1979-80), que apareció al menos una década antes de “la histeria discursiva sobre la celebración de los 500 años”.<sup>318</sup> En esta publicación hay textos, dice Mellado, en los que se señala la no existencia del arte latinoamericano como tal, sino más bien la emergencia y el reconocimiento de una “problemática latinoamericana que se manifiesta en obras de valor estético trascendental” y se decía que el término latinoamericano es una “concesión teórica” y un “concepto provisorio”. Lamentablemente, advierte Mellado, la crítica europea no advierte esta concesión, lo que para un teórico local como él resulta un insulto, ya que da cuenta de que para abordar esta escena los críticos anglosajones han desestimado la participación metodológica de la crítica sociológica latinoamericana de los años sesenta y setenta, que ocupaban un lugar de privilegio producto de la coyuntura política e intelectual. Para nosotros, dice Mellado:

---

<sup>316</sup> Brett, Guy. *Transcontinental. An investigation of Reality: Nine Latin American Artists*. Verso Publishers. 1990.

<sup>317</sup> Idem.

<sup>318</sup> Glusberg, J. *Retórica del arte Latinoamericano*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 1978.

(...) las cuarenta papas, cruzadas con electrodos y conectadas a un voltímetro de *Analogía I*, nos ponían en contacto con la aceleración de la interpretación política, en la coyuntura en que la palabra “electrodo” remitía a la tortura, en particular a la aplicación de corriente eléctrica a un cuerpo. (...) Era una palabra emocionalmente pregnante.<sup>319</sup>

Con esto avanza al terreno de las que, para él, no serían ni coincidencias ni puntos comunes entre la obra de Grippo y las de los artistas *povera*, planteadas originalmente en el texto de Guy Brett en la exposición individual de Grippo en Birmingham y Bruselas en 1995. Si la exposición *Transcontinental*, dice Mellado, habría querido reparar la discriminación existente en el mundo europeo y curadurías emblemáticas, como por ejemplo *When Attitudes Become Form* de Harald Szeeman en los años setenta, donde no había presencia de artistas latinoamericanos, la individual de Grippo vendría a ser una singularización de dicha hipótesis. El problema estaría en que Brett habría utilizado unos “fundamentos no muy adecuados para comprender la complejidad de condiciones de constitución de un campo artístico —multinacional— en que las coincidencias y los puntos comunes, respecto de un conceptualismo metropolitano referencial, no han sido suficientemente historizados.”

En 1993 Mercedes Casanegra envía al Coloquio *Arte Latinoamericano actual*, organizado en el Museo Blanes de Montevideo, una corta intervención titulada *Víctor Grippo: Una estética activa* en la que habla de dos obras *Analogía I* (1970) y *Vida, Muerte, Resurrección* (1980). Tomando como referencia los pensamientos de Octavio Paz y Baudrillard, Casanegra articula un discurso en relación a la realidad institucional del arte, la cual Mellado cuestiona mediante el texto *Conceptualismo Caliente* de Marcelo Pacheco. La “fragilidad de nuestras instituciones” dice que Pacheco, al intentar relacionar la obra de Grippo con la de los conceptuales internacionales, solo delata nuestra falta de aparato crítico para designar nuestros propios códigos discursivos, estableciendo erróneas filiaciones. Específicamente en obras de Grippo como *Vida, Muerte, Resurrección*, nota Mellado:

(...) constituye una muestra evidente de la visibilidad que ha adquirido el modelo de conceptualismo caliente, puesto a que la forma de los recipientes de plomo no solo ensucia formalmente la “sensibilidad minimalista” de determinación anglosajona, sino que puede ser leída, en otras zonas limítrofes, como desarme formal de la pictorialidad, al remitir al modelo de la naturaleza muerta morandiana que habilita en algunos países de la zona sudamericana, la

---

<sup>319</sup> *Idem*. P.65

resistencia al modelo pictórico más radical. (...) Es aquí donde se empantana la historiografía.<sup>320</sup>

Mellado encuentra diferentes detalles de la obra de Grippo que harían “tambalearse” la sensibilidad de los grupos conceptuales hegemónicos como el minimalismo, advirtiendo que la obra del artista se resistió siempre a mantener los términos de circulación propuestos, primero por el CAYC, y luego por la historiografía latinoamericana.

La última amplia revisión de la obra de Grippo se encuentra en la exposición *Víctor Grippo: Transformación*, realizada en 2013 en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo CGAC, curada por Alicia Chillida y que itineró posteriormente a México y Colombia.<sup>321</sup> El texto introductorio de su curadora, *Transformación: tomar conciencia*, hace un repaso por algunos de los escritos del artista donde habla de la importancia de los valores éticos para el desarrollo de la vida y la constante lucha del hombre por la fragmentación a las que nos somete la sociedad. Chillida señala que el artista se opone al concepto que fragmenta la actividad de los hombres. Entiende la actividad humana como proceso, con grados de responsabilidad diferentes, y de ahí que para él la especialización se convierta en algo irrelevante. Grippo, dice, utiliza los objetos como portadores de diferentes mensajes en los que la figura humana está implícita. A partir de cada experimento, cada nuevo descubrimiento se traduce en un resultado plástico, empírico. El artista lo aísla con pulcritud científica, lo preserva como signo destinado a su tiempo y lo lanza al porvenir, para donar esa manera de entender el mundo como una reserva ecológica y moral para generaciones futuras.<sup>322</sup> Para Grippo lo científico está incluido desde su origen en lo artístico, en el metalenguaje creativo que ambos comparten. Tal vez por eso acude a la alquimia como derivación de la química y la física actuales. Esta opera en su obra como una lógica interna, una corriente subterránea simbólica.

La autora profundiza en la importancia que C.G. Jung tuvo en la interpretación de la práctica alquímica durante el siglo XX, proyectada simbólicamente en los procesos psíquicos, citando las reflexiones sobre Duchamp de Max Lanzaro:

---

<sup>320</sup> *Ibid* P.68

<sup>321</sup> Víctor Grippo: Transformación fue también exhibida en el MUAC de Ciudad de México en 2014, y posteriormente en el Museo del Banco de la República en Bogotá Colombia.

<sup>322</sup> Chillida, A. (2013) (catálogo de exposición) *Víctor Grippo Transformación*, CGAC, Galicia. P. 36

La base del esfuerzo del alquimista era la unión arquetípica de los opuestos mediante la integración de las distintas polaridades: lo consciente y lo inconsciente, el instinto y la razón, lo espiritual y lo material, lo masculino y lo femenino (...) Puede que la inclinación de nuestro siglo por atribuir tanto poder a la ciencia se vea compensada por las desconcertantes incertidumbres de la mecánica cuántica, que demuestran que es imposible determinar a la vez la posición exacta y la velocidad de algunas partículas subatómicas. Además sabemos que la forma en que se presentan estas partículas depende del propio acto de observación.<sup>323</sup>

Grippo estaba muy atento a los cambios que la modernidad habría traído en la vinculación entre algunas disciplinas, como por ejemplo la física y la poética, originalmente unidas y hoy completamente alejadas de su significación. La alquimia, como una derivación arcaica de la química, así como la astrología de la astronomía. Estas críticas que el artista hace indirectamente al pensamiento moderno, en defensa de un pensamiento arcaico, van a llevar a la autora a introducirse paulatinamente en el terreno de la historiografía latinoamericana y a plantear la pertenencia de Grippo a los movimientos a los que se le adscribe, como en conceptualismo producto de la carga política también presente en su discurso, o también a los procesos de desmaterialización de las vanguardias artísticas por el uso de los materiales. Chillida señala que la obra de Grippo está en sintonía con el proceso de desmaterialización de la vanguardia artística y lo compara con artistas de una corriente ecologista como Hans Haacke, ya que Grippo trabaja desde mediados de los setenta con materiales casi perecederos en instalaciones efímeras, en las que incluye el tiempo como materia a través del uso de la papa como elemento natural cuya podredumbre genera energía y transforma.<sup>324</sup> En esta misma línea, entre los materiales inertes y vivos utilizados por Grippo, describe obras como *Vida, Muerte Resurrección, Opuestos, Analogía IV*, entre otras en las que el poder de la transformación es una cita recurrente.

A continuación, en el mismo catálogo el texto *Material y conciencia. La visión de Grippo* de Guy Brett, está construido como un testimonio afectivo de la gran admiración que el autor sostiene por la obra del artista desde que se conocieron en Buenos Aires en los años setenta y las profundas conversaciones que sostuvieron durante los proyectos que desarrollaron juntos. El ensayo está inspirado en una ponencia que Brett pronunció en el Miami Art Central en 2006 y comienza contando la gran empatía que sintió al conocer a Grippo, que posiblemente fuera

---

<sup>323</sup> Max Lanzaro, Reflexiones sobre Duchamp, física cuántica y misterium coniunctionis. Citado en Chillida, A. 2013. P.16

<sup>324</sup> *Idem* P.19

una combinación entre su “visión del universo y su actitud humana”, y en parte también al sosiego de su trabajo, a su falta de ego y retórica y a la audacia de su demostración sencilla de las cosas.<sup>325</sup> Un año o dos antes de conocer a Brett, Grippo ya había expuesto en el Institute of Contemporary Arts (ICA) en Londres en la exposición *Arte de Sistemas* (1970) organizada por Glusberg. Por esos años había creado la primera de sus Analogías: una “papa-batería” que fascinó al crítico inglés. Brett va revisando los muchos apuntes de conversaciones con el artista, transmitiendo ideas enunciadas por el mismo Grippo, como la sensación de que en Argentina había aún muchas ideas sin explotar, que los británicos guardaban el secreto de una batería biológica que obtenía electricidad a partir de un microorganismo o que los verdaderos medios pobres no eran los de la estética del Arte Povera, sino que equivalían a una cantidad pequeña de material y una cantidad grande de imaginación. Fueron muchos los viajes a Londres que siguieron en las que ambos compartieron paseos, ideas y proyectos. En 1990 Brett invita a Grippo a participar de *Transcontinental* y en 1995 realizan *Victor Grippo*, su exposición individual en la Ikon Gallery y en 1997 el proyecto en St Ives. Brett recuerda a Grippo como un pensador entre artistas, un hombre de una gran lucidez conceptual. Lo más fascinante, dice, es que a pesar de su conceptualismo él permanecía fuertemente pegado a lo manual, a lo material y lo artesanal, lo que indicaría una vez más que la etiqueta conceptual sería un poco fallida.

Grippo siempre sostuvo un discurso en el cual daba gran importancia a su formación en química y de sus experiencias infantiles al crecer dentro de una familia de inmigrantes en la pequeña población de Junín. Para él había un hilo conductor entre su trabajo anterior y su obra artística. En su obra, la luz del pensamiento, la espiritualidad o la iluminación siempre van a la par con la oscuridad y el caos material del taller<sup>326</sup>. Guy Brett continúa recordando cosas que le sorprendieron de Grippo. En primer lugar, sus conocimientos sobre otros artistas latinoamericanos, ya que cuando se había realizado *Transcontinental* los artistas brasileños no conocían a los chilenos, por ejemplo, pero Grippo conocía a la mayoría de los artistas seleccionados por Brett. En segundo lugar, dice el autor,

me llamaba la atención su sentido de la escala, podía trabajar a una escala muy modesta y con una expresión concisa: una única papa junto a un trozo de carbón en un pedestal.

---

<sup>325</sup> Guy Brett. *Material y conciencia. La visión de Grippo*. En Chillida, A. (2013) Op. Cit P.89

<sup>326</sup> *Idem.*, pp 92-93

También sabía estar a la altura de un espacio grande, como en el caso de sus mesas de banquete repletas de papas y la maraña de cables de energía.<sup>327</sup>

Como buen conocedor de la escena artística de esos años, el autor es capaz de relacionar la obra del artista argentino con la de algunos artistas europeos. Por ejemplo, señala el interesante contraste entre las cajas de Grippo y las de Joseph Cornell, como obras que evocan la enormidad cósmica, la energía universal dentro de los límites estrictos de la caja. Realiza ciertos paralelismos en la incorporación de la electricidad y al magnetismo con la obra del artista griego Takis, ya que en ambos la tenue línea divisoria entre las fuerzas de la naturaleza y las elecciones estéticas constituía en gran medida una fuente de vitalidad artística.

Según apunta Brett, en los años setenta tanto Grippo como artistas relacionados con el movimiento cinético, como David Medalla y Hans Haacke, trasladaron sus búsquedas de movimiento y de energía —concebidas en términos de procesos naturales— al funcionamiento de la sociedad, a la sociedad como proceso y sistema energético. Solo cabe pensar, destaca Brett, que estos cambios se produjeron bajo la presión social de los acontecimientos políticos, tanto locales como globales. Grippo, en concreto, adaptó los procesos alquímicos y los preceptos de la transformación material para representar la lucha de fuerzas opuestas. Por ejemplo, el plomo simbolizaba lo militar (en Brasil, cuyo período militar 1969-1974 se vino a denominar “los años de plomo”) y la rosa, la vida y la fugacidad (aquí Brett comenta que la madre de Grippo se llamaba Rosa y solía cantar la Internacional con una rosa roja en la mano).

El texto de Guy Brett termina con una reflexión que también corresponde al fin de la producción de Grippo: sus *Anónimos*. Realizadas simbólicamente en el cambio de milenio, para el autor estas piezas, que había visto por primera vez reproducidas en el catálogo de la retrospectiva póstuma del artista en el MALBA, se habían impreso “como fuego en su conciencia”. Pienso, dice Brett, que Grippo nos estaba dando una advertencia. *Los Anónimos* deben ser personas perdidas y desorientadas, pero también podrían apuntar a una condición humana más amplia, una degradación de la conciencia generada por el capitalismo consumista global, ya sea promovida por la dictadura o la democracia (y este es un aspecto muy inquietante). Es posible que los *Anónimos* de Grippo sean el resultado pesimista de la conciencia de semejante proceso de deshumanización que estaba viviendo la sociedad. No olvidemos que Grippo muere después de acontecimientos que han marcado la historia como el

---

<sup>327</sup> *Ibid*

*Corralito* en Argentina, la caída de las Torres Gemelas o la Guerra de Irak. Pero se hace difícil pensar que alguien como Víctor Grippo pueda perder la esperanza.<sup>328</sup>

En este mismo catálogo aparece un texto de Dante Poletto bajo el título: *Víctor Grippo. Arte, ciencia y Tecnología. Resonancias de un mundo en permanente transformación*. Grippo, dice el autor, despliega la enunciación estética para dar lugar al acontecimiento artístico como experiencia de conocimiento. Una instancia de apertura vuelta hacia la conciencia expandida de lo cotidiano a partir de los principios topológicos fundamentales: interior-exterior-límite, conectividad y orientabilidad.<sup>329</sup> Poletto cita al antropólogo Bruno Latour sobre el experimento y el acontecimiento: “El hecho de definir un experimento como un acontecimiento tiene consecuencias para la historicidad de todos sus elementos integrantes, incluyendo los no humanos, ya que estos elementos son las circunstancias de ese experimento.”<sup>330</sup>

Lo que intenta Poletto es un despliegue de ideas que nos ayuden a comprender la obra de Grippo implícita en una temporalidad retroactiva, manifestada como un juego de miradas que se dirigen desde el presente hacia el pasado, como fuente de potencialidades y hacia el futuro desde lo actual, como un instante vital, germen de toda potencialidad futura, de todo despliegue de conciencia que se active con la experiencia. Por otro lado, analiza el gesto, las resonancias mentales y materiales de sus transformaciones. En su taller o laboratorio, dice Poletto, anuda lo mental y lo natural para producir relaciones novedosas con el entorno y sobre sus mutuas transformaciones, creando formas de existir, de estar en el mundo, de que resuenen en conjunto los patrones mentales y naturales. “Su trabajo en torno a lo Manual, y las transformaciones y resonancias materiales y mentales, busca lograr que las condiciones de la experiencia en general, de la experiencia de lo posible, devengan experiencia real a través de la obra de arte.”<sup>331</sup> Generalmente las obras de Grippo están construidas, como bien señala el autor más adelante, en una interacción de la metáfora con la analogía, lo que permitió a Grippo establecer relaciones fructíferas en el terreno de las transformaciones estéticas, que lo llevan hasta la alquimia como antecedente “protohistórico” de la química, donde la imaginación se liga a procedimientos de transmutación material e inmaterial.

La concreción de este discurso, dice Poletto, pone en juego el espacio:

---

<sup>328</sup> Chillida, A. Op. Cit p.100

<sup>329</sup> Dante Poletto. *Víctor Grippo. Arte, ciencia y Tecnología. Resonancias de un mundo en permanente transformación*. En Chillida, A. Op. Cit., P.199

<sup>330</sup> *Idem*

<sup>331</sup> *Ibid.*, P.202



(...) las operatorias inmatrimiales del primero (campo de lenguaje) se articulan en un universo de dos dimensiones —eje del paradigma y eje del sintagma—, mientras que la instrumentación material del segundo (mundo físico-químico) se da en cuatro dimensiones:<sup>332</sup> las tres del espacio —alto, ancho y profundidad— más la dimensión del tiempo<sup>333</sup>.

Con ello quedaría de manifiesto que el mundo no se aprehende solo por la percepción y sus representaciones, sino que también es captado en un campo de fuerzas que resuenan en el sujeto. Actuando sobre él con intensidad, deformando o enrareciendo el espacio, transformando cualitativamente la orientabilidad del sistema al tornarlo subjetivo. En la matriz de coordenadas euclidianas, dice Poletto, lo a-significante aparece como instancia a-dimensional<sup>334</sup>, como brecha entre el espacio conocido y el espacio cognoscente, como paradoja que promueve el espacio de la formalización. En otras palabras la obra de arte como agencia activa en la cual lo subjetivo-objetivo conforman una misma ley mutable.

Poletto cita también a Vilém Flusser para aludir, en la obra de Grippo, a los campos de comunicación que establece la obra con el espectador, el acto de comunicación implícito en la experiencia estética. La medición de la electricidad implica también cuantificar la información que tiene el objeto: “En informática, la comunicación es un proceso natural y tiende a ser dilucidado por tanto de un modo objetivo. Aquí (en arte), la comunicación es entendida como un proceso antinatural y tiene que ser interpretada de manera intersubjetiva”, concluye Flusser.<sup>335</sup> Según el propio Grippo “en la creación artística como en la científica habría que distinguir dos aspectos: uno comunicable (...) y otro, análogo.”<sup>336</sup> Es aquí donde vuelve a incorporarse el papel activo del espectador, tan importante para el desarrollo de la obra de Grippo, y que construye desde la responsabilidad ética de una obra que pueda “comunicar” con los otros hasta transformarles. De algún modo, concluye Poletto el público, incorporado a la obra como yo (imagen corporal), quedaría ligado al espacio de la realidad, poniendo en juego

---

<sup>332</sup> Como dicen las teorías que ya revisamos de La Cuarta Dimensión y la Geometría No-Euclidiana en el Arte Moderno, Poletto, como veremos más adelante, apuesta a que los aspectos materiales e inmatrimiales de la obra se mueven en dimensiones diferentes, como por ejemplo en la dimensión del tiempo. Poletto dice que Einstein había declarado que el espacio y el tiempo concebidos separadamente se habían convertido en sombras vanas y solo una combinación de los dos expresa la realidad.

<sup>333</sup> Chillida, A. (2013). P.203

<sup>334</sup> El prefijo a- es utilizado por Jean Gebser para hablar de los acontecimientos que ocurrirían con la aparición de la estructura de la conciencia integral y la llegada del mundo a-perspectívico. Las apreciaciones de D. Poletto son las primeras que acercan la obra de Grippo a estas nociones de manera bastante clara, cuando dice que existe una nueva dimensión temporal por ejemplo, un cambio que Gebser señala como fundamental en la mutación de conciencia que estaríamos por experimentar.

<sup>335</sup> Vilém Flusser, “¿Qué es la comunicación?”, en *Kommunikologie*, Frankfurt am Main, 2003, tercera edición pp.9-15. Citado por Dante Poletto en Chillida, A. (2013) OP. Cit., P.203

<sup>336</sup> Víctor Grippo, “El arte es sobre todo una situación...”. Citado por D. Poletto en Op. cit., P.204

lo ilusorio del espacio de representación, pero al presentarse la obra, abierta como un texto en la mitad del relato, sobre el vacío en el que surge lo nuevo, el sujeto se podría constituir en operador simbólico de transformación del sistema y de su propia conciencia.

Por último, en la publicación dedicada a esta misma exposición del CGAC, pero en la sede del Museo de Arte del Banco de la República de Bogotá, se incluyen nuevos textos, así como también dibujos y escritos del artista. Andrea Giunta escribe *Metáforas de la historia*, donde menciona la ética impregnada en las propuestas del artista. En el texto Giunta señala que Grippo no escribía manifiestos ni textos polémicos. Por el contrario, estos eran circulares, siempre sugerentes y sin contrastes violentos. Grippo depositaba suavemente las palabras. Tampoco en sus instalaciones yuxtaponía objetos para hacer explotar sus significados o friccionarlos en un sentido evidentemente político. Sin embargo, su obra siempre se encuentra inmersa en un registro político.<sup>337</sup> Giunta sugiere que el sentido político de la obra de Grippo radica en el momento performático de la percepción, en “el instante en que permanecemos, demorados, en la contemplación de sus piezas”. Es relevante, frente a las posturas de otros autores como Marcelo Pacheco o Ana Longoni, que la autora haga especial énfasis en el aspecto emotivo de la obra en relación al espectador, insistiendo en varias ocasiones en este aspecto conmovedor de la obra. Cada exposición de su obra sería un acontecimiento, dice, al trabajar siempre con objetos impregnados de experiencias, cargados de historias propias de sus vidas individuales. Grippo recuperaba sus historias, la dispersión de sus sentidos en la literatura o en los saberes desplazados (sobre todo la alquimia)<sup>338</sup>.

El texto de Giunta se organiza en siete puntos comenzando por los años 1970-71 en que Grippo realizó *Analogía I*, obra seminal, señala Giunta, que tendrá formas de instalación diferentes en futuros desarrollos y que está profundamente impregnada del sentido que ciertas palabras tenían en los años setenta en el contexto social latinoamericano<sup>339</sup>. “La consciencia acerca de la existencia de esta energía actuaba como metáfora de otras formas de consciencia. El término Consciencia se impregnaba de sentidos vinculados al psicoanálisis, entendido, en

---

<sup>337</sup> Grippo. *Transformación*. (catálogo de exposición). Museo de arte del Banco de la República, Bogotá. 2014. P.71

<sup>338</sup> Giunta acierta con esta aclaración de la alquimia como un saber desplazado al cual Grippo dedicó especial atención. En la evolución de las ciencias, la alquimia correspondería a la raíz esotérica de la química, siendo el origen de esta última pero con especial apego a los procesos no empíricos.

<sup>339</sup> Con “palabras” la autora se refiere al término consciencia que según ella “se inscribió en el debate ideológico impregnándose intensamente del cambio político al que las fuerzas revolucionarias de la sociedad aspiraban y se expresaba en el terreno del arte en forma cada vez más directa”. Grippo. *Transformación*. (catálogo de exposición). 2014. Op. cit., P.72

una forma general, como un esclarecimiento que parte de materiales ya existentes.”<sup>340</sup> Citando a Sartre, la autora desarrolla algunas ideas en torno a la consciencia, diciendo que “la toma de consciencia involucra un momento emocional basado en la experiencia, y permite al hombre crearse a sí mismo, cambiar su propia realidad, acceder a la libertad para decidir su propia existencia.”<sup>341</sup> Esta responsabilidad, asegura Giunta, implica una responsabilidad no solo hacia nosotros mismos, sino hacia todos los hombres. Grippo, dice, abordaba el término de manera íntima, imperceptible en el espacio declamativo, que incitaba a la toma de conciencia como paso previo al compromiso revolucionario.

La analogía que proponía Grippo aspiraba a desplegar distintos tipos de consciencia. Consciencia pública o consciencia íntima, pero gestada en un instante meditativo: nosotros frente a la verificación de una experiencia física que se ofrece de metáfora de procesos que pueden involucrarnos: la transformación de nuestros parámetros, la ampliación de nuestra sensibilidad y una nueva mirada sobre las potencialidades de las cosas simples<sup>342</sup>.

En el punto siguiente menciona la filiación de Grippo al Grupo de los Trece, a quienes ubica dentro de las estrategias del conceptualismo local por instalarse internacionalmente. Se refiere a un conceptualismo tensado por la política. En 1972 Grippo realiza *Construcción de un horno popular para hacer pan*, la cual Giunta toma como ejemplo del traslado de las actividades del campo a la ciudad, del acto cotidiano de alimentarse, en relación al acto sagrado de la eucaristía como alimento espiritual. La autora dice:

Esta obra involucró el demorado proceso de construcción el horno, de la fabricación del pan y de la distribución de este entre el público de la plaza, (...) instalaba, en el espacio público, una comunidad de intercambios, un momento de integración transitorio que involucraba a individuos inesperados, que paseaban, aceptaban, consumían el pan y quedaban, por un instante, ligados a esa sociedad fundada en el acto de compartir un regalo.<sup>343</sup>

---

<sup>340</sup> *Idem*

<sup>341</sup> Giunta cita a Jean Paul Sartre *El existencialismo es un Humanismo*, Buenos Aires, Losada, 1980. Op. cit., P.72

<sup>342</sup> Grippo. *Transformación*. (catálogo de exposición ) (2014) Op. Cit., P.72

<sup>343</sup> *Idem* pp.72-73

Años más tarde estos valores comunitarios quedarían apagados por el regreso a la dictadura en 1977, cuando Grippo vuelve a retomar la metáfora del pan haciendo *Valijita de panadero (Homenaje a Marcel Duchamp)*, que Giunta interpreta en relación al pan recién cocido compartido en la plaza pública, y el pan carbonizado dentro de la valija, como una transmutación plena de significados.

Continúa la autora en el tercer punto mencionando las reiteradas menciones de Grippo a la violencia, no directamente representada, pero manifiesta. En *Vida, Muerte y Resurrección* de 1980 expone la metáfora de un sistema regenerativo:

(...) cientos de porotos (frijoles) humedecidos se fermentan en el interior de un conjunto de formas geométricas de plomo. La fuerza de los gases las hace explotar. La obra muta entonces llegando a su destrucción. Los gases desprenden un olor que, como el de los cadáveres, puede ser, incluso, un perfume dulce.<sup>344</sup>

Giunta aclara que esta pieza no está inspirada necesariamente en la muerte de las personas durante la dictadura, sino que partía de una noticia que relataba el suicidio de cincuenta ballenas en las costas de Australia y que Grippo había tomado como metáfora del suicidio del mundo. Se trata de una obra que proponía pensar en el propio tiempo, ante la materia disuelta y mutante en la que se transformaban las semillas, las posibilidades de la vida como regeneración y trascendencia. La autora introduce aquí la relación de Grippo con los materiales utilizados en sus obras como si cada uno pudiera ser referido a “comunidades de interpretación” que llevaban a entender la obra en relación con los sentimientos que dominan la vida cotidiana.

En la parte cuatro Giunta analiza la presencia de las rosas que aparecen en muchas de sus obras, diciendo que estaban impregnadas de significados universales como propios de la literatura argentina desde Roberto Arlt a Rosa de Luxenburgo. En una novela de Arlt, citada por Giunta, *Los siete Locos*, describe a un inventor que soñaba en crear una rosa que estuviera viva y muerta al mismo tiempo, invocando saberes alquímicos como los utilizados por Grippo. Pero la rosa de este es de plomo, un metal que se transforma, que tiene su propia vida, y un metal, dice Giunta, que también remite a las balas y a la violencia, un oximorón.<sup>345</sup> A lo largo

---

<sup>344</sup> *Idem.*, P.73

<sup>345</sup> Giunta encuentra la figura del oximorón en varias piezas. Ésta utiliza dos conceptos de significado opuesto para generar un tercero, una idea muy presente en la obra de Grippo.

de las últimas partes de su texto la autora concluye que desde que ocurrieran las grandes tragedias del siglo XX y hasta el presente, durante el siglo XXI se han erigido los memoriales a la mayoría de las grandes tragedias de la historia, sin embargo, Argentina es como un antimemorial, donde los estantes y acumulaciones que propone Grippo son frágiles, precarios, en ellos el recuerdo se funda en el objeto cotidiano. Fragmentos. Materiales simples, objetos sencillos, saberes populares mezclados con saberes científicos y profesiones básicas. En el mundo poético de Grippo “todo está atravesado por un sentido ético ligado al trabajo: el constructor de hornos, el panadero, la mesa en la que se come o se aprende a leer y las herramientas del trabajo”.<sup>346</sup> El mundo del trabajo invoca al mundo de los desocupados. No es casual que en medio de proceso de privatización de las empresas del Estado, Grippo cree los *Anónimos*. Al presentarlos en la que fue su última exposición el artista vincula la obra a la realidad inmediata, sin ilustraciones: la figura del desocupado, esa persona que comenzó a vagar sin destino por la ciudad y que hoy ha vuelto a sus calles. En la misma exposición se incluían las máquinas que emplea el obrero constructor como *El tiempo del trabajo*, un mezcladora pintada completamente de blanco como los anónimos. Grippo, concluye la autora, encuentra siempre una manera extraña de incluir la historia sin narrarla.

## Victor Grippo Mutación y conciencia

La obra de arte es más que un producto, esta debe ser la evidencia de la transformación de las cosas, de las personas, del artista.<sup>347</sup>

*Victor Grippo*

La realidad que nos toca, la que yo tengo hasta hoy, no es una realidad que me satisfaga. Creo que la razón que me mueve o por lo menos que debería moverme es el hecho de modificar la materia que trabajo y, a través del oficio que he elegido, modificar la realidad que me circunda, lo que conlleva una modificación de mí mismo.<sup>348</sup>

*Victor Grippo*

<sup>346</sup> Grippo. *Transformación*. (catálogo de exposición ) (2014) Op. cit., P.75

<sup>347</sup> Citado por Jorge Di Paola en *Victor Grippo: Cambiar los hábitos, Modificar la conciencia*, El porteño No 4, Buenos Aires, 1982.

Aparece también en: Brett, G. *Transcontinental. Nine Latinamerican Artists*. Birgminham. 1990. P.87

<sup>348</sup> Grippo. (2002) (catálogo de exposición) Op. cit., P.179

Como hemos podido ver Víctor Grippo era consciente de las implicaciones filosóficas de sus proyectos y, como se lee en los textos revisados los temas esenciales del artista eran claros: la modificación de la naturaleza por el hombre, la toma de conciencia, el poder creativo del ser humano y el poder activo, tan inseparables como su cuerpo y su mente, y la aspiración de un mundo que no ahogue lo espiritual en beneficio de lo material, sino que conjugue ambos a favor del individuo. Su formación como químico se exterioriza desde los comienzos en su obra, a través de la idea de que la ciencia contiene belleza y que la mirada puede descubrir la belleza de las leyes físicas, y aún la belleza de un experimento, y que por ende el arte también contiene a su modo una ley natural. Entre los autores existen ciertas coincidencias así como también confrontaciones, específicamente el de si la obra de Grippo puede ser o no enmarcada en el conceptualismo. Los años de producción de su obra fueron atravesando un convulso escenario en el cual, por un lado, la definición política básica que cargaba el contexto argentino de esos años, señalada por Andrea Giunta y Marcelo Pacheco, era la de la responsabilidad y acción colectivas para la construcción de un destino común y la de la toma de conciencia ante la acción revolucionaria; por otro lado, el escenario del arte contemporáneo a nivel mundial daba lugar a la aparición de nuevos movimientos, pero también de la disolución de ideas como vanguardia y modernidad asociadas al arte en la primera mitad del siglo.

En esa construcción se enmarca la preocupación de Grippo por una conciencia expresada tanto en la ética de la práctica artística, como de la obra de arte. La combinación de ambos diseñaría un “nuevo humanismo”. Para esto Grippo se mantuvo siempre apegado a una “índole alquímica de la existencia, el destello de lo sagrado, la intuición fundante del pensamiento mágico, la abstracción del discurso científico, el fulgor de la imaginación poética, la herencia de la tierra y la cocina hogareña.”<sup>349</sup> Grippo entendía lo objetivo y lo imaginario como dos maneras de hacer y pensar el mundo, donde lo que para la historia podían ser entendidas como nuevas formas de subjetividad, la abstracción y la asociación de lo espiritual en el arte, eran para Grippo formas objetivas de vida. Su pensamiento está fundado en estructura del conocimiento racional donde los destellos que aún quedan de la estructura de la conciencia arcaica nos recuerdan constantemente la sensación de una fusión casi indiferenciada con el universo, la materia y las cosas, una relación directa con el origen de la vida y su

---

<sup>349</sup> Alicia Chillida cita a Marcelo Pacheco de “Un conceptualismo caliente” en David Elliot (ed.), Argentina 1920-1994 The Museum of Modern Art, Oxford, 1994, p.105. Op cit p.37

constante transformación. En Grippo el acto de observación culmina en una experiencia estética profundamente transformadora. A continuación indagaremos en su obra desde los conceptos de mutación y conciencia, tomando las ideas de los autores que revisamos en el capítulo dos de la presente investigación, comenzando por sus primeras instalaciones y terminando con un breve análisis a sus pinturas.

### **Analogías, acciones populares, mesas y papas: Un viaje por las obras de Víctor Grippo.**

Comenzando por la obra *Analogía I* que consiste en 40 papas ubicadas en celdas ligadas por electrodos de cobre y zinc cuya energía se mide por un voltímetro. En el centro de la placa de celdas están escritas el origen y función de la papa, la ampliación de su función como energía y la descripción de la conciencia. La segunda, *Analogía IV*, consiste en una mesa con un mantel mitad negro mitad blanco. De un lado, el blanco, está servido un plato con tres papas naturales; del otro, el negro, hay un plato con tres papas artificiales y transparentes. *Analogía I (2ª versión)* fue la instalación de una mesa de 6 metros de largo sobre la cual se depositan quinientos kilos de papas conectadas cada una a sus electrodos, dejando los cables colgar por el techo hasta el voltímetro de medición.

En cierta manera, tal como señala, Guy Brett, todas las obras de Grippo pueden entenderse como una prolongada meditación acerca de sus series de *Analogías*.<sup>350</sup> En estas obras Grippo nos da a entender que arte y ciencia son dos corrientes que estuvieron unidas una vez y deben ser unidas nuevamente. Entre ambos tipos de conocimiento existen tradicionales oposiciones, como por ejemplo entre herramientas y objetos artísticos, entre lo natural y lo artificial, entre lo erudito y lo popular, entre materia y conciencia. Estas dualidades complementarias son la base de sus analogías como una “renovación” de conexiones donde las abstracciones de arte y ciencia se impregnan de vida. Para Grippo la materia es la que guarda en sí la energía transformadora de su propio proceso de crecimiento, desde la semilla hasta el fruto, y luego la posibilidad de la extracción de esa energía es la que sirve para acometer otras hazañas. Desde que viera por primera vez el experimento que da cuenta de la energía de las papas, el artista quedó fascinado al ver la metáfora de la conciencia humana en un tubérculo. Así, nos dice: “Una claridad incansable informó mi curiosidad, mi búsqueda por un significado:

---

<sup>350</sup> Brett, G. (1990) *Transcontinental*. Op. cit., P.86

un camino fuera de la oscuridad a través de un destello de luz.”<sup>351</sup> Las palabras de Grippo dejan siempre de manifiesto una impetuosa búsqueda que ha encontrado su manera de alimentarse y ser comunicada mediante el arte. Él mismo también señala:

El arte descubre las relaciones ocultas o encubiertas. Si una de mis obras redescubre la capacidad energética de la papa, de ese alimento tan común, que se ingiere casi sin verlo porque “no hay un día sin papa” en cualquier habitante del planeta, es porque intento proveer de una imagen totalizadora que destruya o debilite la ceguera que la ha vuelto casi invisible para la mayoría. Simplemente se la usa, se la come. Se olvida lo que es, todo lo que supone. Todo responde a una cosmovisión, a ese estado interior, a esa forma de vida. Que debe ser activa, de participación en el medio en el que uno se encuentra, no puede ser una vida aislada por completo, salvo en casos muy especiales, que suelen estar relacionados con estados de alteración psíquica. Un artista está en el mundo.<sup>352</sup>

La instalación de las papas, principalmente *Analogía I (2ª versión)*, denota energía. Demuestra que la energía es algo que podemos medir, a pesar de que es un elemento intangible del universo, es percible, es algo que podemos sentir en nuestra experiencia cotidiana, la energía, como analogía de la conciencia humana, está en todas partes como algo que no podemos ver pero sabemos que existe y modifica la materia, guía nuestro comportamiento y la evolución de la naturaleza. C. G. Jung, sugiere que la forma más certera de conocimiento es la experiencia, el fondo psíquico de una experiencia en relación a la materialidad del mundo y de nuestro propio cuerpo. Un problema cognitivo que ha sido motivo de investigación de manera profunda durante el siglo XX de la mano de la psicología analítica, y en los últimos diez años desde la física cuántica, la cual ha ampliado la búsqueda del origen de la conciencia hacia diversas disciplinas o prácticas como la meditación. Grippo pensó esta impresionante instalación como lugar para la toma de conciencia de los espectadores, una sala llena de energía encarnada por las papas. Todas nuestras redes cerebrales representadas por esos cables medidores de la energía se acercan a algunas ideas que relacionan la conciencia con el cerebro. Para el artista la conciencia es algo más, es algo que conforma el mundo, no un simple artilugio de nuestra mente. La conciencia en todas sus estructuras, desde el pensamiento más arcaico del hombre en relación a su intuición, los destellos de la conciencia mágica y el intento por

---

<sup>351</sup>. *Idem*. P.83

<sup>352</sup> *Grippo*. (catálogo de exposición) Op. cit. P.185



comprender el mundo, la conciencia mítica con todo su panteón y principalmente la conciencia mental-racional del hombre científico que en el caso de Grippo está imbuido por todas las anteriores.

Desde este lugar, en el cual se distinguen como señala Jean Gebser, distintas estructuras de conciencia, es posible remitirnos al origen de las ciencias y al momento que llevó a las ciencias esotéricas a separarse de las ciencias empíricas por diversos motivos. La alquimia fue la madre de la química y la astrología la madre de la astronomía así que, como dice Grippo, una vez arte y ciencia estuvieron unidas bajo una misma concepción, en una misma conciencia del cosmos, esta conciencia está latente en su obra con la posibilidad de acceder a una incluso más elevada. En la obra de Grippo las nociones epistemológicas de la conciencia se entrecruzan con una conciencia social que despliegue una nueva manera de vivir juntos, de coexistir en armonía los unos con los otros y de alcanzar un equilibrio que nos conceda un bienestar común. Esa es una de las máximas aspiraciones de Grippo y es a ello a lo que llama su constante metáfora de la conciencia, a un estado social armónico, en sus palabras: donde nuestros valores constituyan la constante renovación de nuestro espíritu. Las *Analogías* actúan como experimentos de semejanza, más que de comparación, como medida de proporción de las cosas. Con ello se abren las posibilidades de comprensión de la realidad del mundo, en el cual todos los elementos que existen estarían conectados por la materia-energía que los compone. Grippo incorpora también la idea de síntesis como método de experimentación:

La síntesis para mí es que la realidad te plantea una serie de interrogantes y el arte te posibilita en un solo acto integrar esas diversas realidades o fases de la realidad, o sus símbolos a través de su filtrado, de tu intensión personal. Lo más importante: unir la energía con la materia, el conocimiento con la acción. Esto no es otra cosa que establecer conciencia. Entonces la máxima destinación sería: crear conciencia, y por ende: tomar conciencia de la función humana.<sup>353</sup>

Mi expresión artística tendrá que ser y es sintética, la obra de arte es una síntesis de todos los posibles análisis que el artista hace de la realidad, donde tienen que estar en juego las infinitas pulsiones del ser humano que es el artista.<sup>354</sup>

---

<sup>353</sup> Manuel amigo y Jorge Brega. *Víctor Grippo*. Citado en *Grippo. Transformación* (2015) (catálogo de exposición) Op. cit., P.181

<sup>354</sup> Citado en Dante Poletto, *Idem* P.206

Entre otras obras con patatas se encuentran *La papa dora la papa, la conciencia ilumina la conciencia* (1978) y *Síntesis* (1972) que corresponden también a analogías, en primer caso entre la potencialidad energética de la papa y la capacidad iluminadora de la conciencia. En esta instalación un grupo de doce papas con electrodos de cobre y zinc están conectadas en serie y en paralelo. El resultado de la corriente eléctrica, medida por un voltímetro, produce el cubrimiento de oro de una patata aislada de las otras que se encuentra dentro de un globo de acrílico flotando en una solución electrolítica. En el segundo caso tenemos la papa y la piedra (un trozo de carbón), donde esta última cobra el poder como arranque de toda sabiduría en la tradición alquímica, constituyendo el elixir de la larga vida, uno de los pivotes del pensamiento y la investigación de los primeros artífices en la destilación de alcoholes y la aleación de metales. Así, como señaló Glusberg, el valor otorgado a la papa en relación a la conciencia humana la conecta íntimamente con la piedra de los filósofos: una analogía del hombre como ser pensante y creador. En *La papa dora la papa...* como señala Alicia Chillida, Grippo sitúa la ciencia como producto intermedio entre lo sagrado y el arte, más allá de la consideración formal de la imagen. El mismo Grippo señala:

Nuestra obra será más completa si aceptamos que “algo” coexiste con la razón, que el símbolo o la imagen encierran más de lo que podemos verificar. (...) Mi propuesta intenta acortar la contradicción arte y ciencia a través de una estética surgida de una relación química completa entre lo lógico objetivo y lo subjetivo-analógico, entre lo analítico y lo sintético, valorando la imaginación como instrumento de conocimiento no menos riguroso que el provisto por la ciencia.<sup>355</sup>

Esa síntesis de la que habla Grippo implicaría un pasaje continuo entre lo exterior y lo interior de la obra, un proceso de transiciones que expresan un cambio. El paso de un *todo*, o la composición de un *todo por la reunión de sus partes* como clara metáfora de la agencia entre lo humano y no humano, a la conformación de un *Uno*. En las palabras de Grippo, la fe en lo metafísico, en todo aquello que la ciencia no puede medir como parte fundamental para poder completar y así comprender el mundo, aparece como un hecho concreto. Grippo era un artista que veía con claridad la dualidad del mundo encarnada en la unidad entre lo material y lo inmaterial. No existe lo uno sin lo otro, del mismo modo que no es posible acceder a la materia

---

<sup>355</sup> Víctor Grippo, “El arte es sobre todo una situación...” (1982). Citado en Chillida, A. Op. cit., P.39

sin considerar sus implicaciones metafísicas, ni a la conciencia sin indagar en la energía misma de las cosas. Sus *Analogías* son entonces la puesta en escena de una situación de todos los días, no es solo cotidiana la papa como alimento, sino la presencia constante de la transformación. Como dijo Jorge Di Paola, en ellas está la papa simultáneamente como sustento básico y como una analogía a la energía mental de la conciencia y también lo social como algo inseparable de lo cósmico<sup>356</sup>, el hombre inseparable del origen y de la transformación constante del universo.

*Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas)* (1973) consiste en una mesa blanca de dos caballetes sobre la cual está montada un pequeño laboratorio de química con todo un equipamiento de matraces aforados de vidrio sin tapa, soluciones salinas, vasos de cristalización, papas en putrefacción en matraz kitasato, tubo de goma de seguridad para escape de gases y frasco Wolf sin tapa, tapones de goma perforados, tubo de neutrones y papas en proceso de germinación. Además la obra presenta los textos que reproducimos a continuación:

I. La astronomía y los platonistas: El sol es el centro del sistema solar y la tierra se mueve alrededor de él.

Aristotélicos: La tierra es el centro del universo y las estrellas se mueven alrededor de ella.

Copernico/Galileo: La tierra se mueve alrededor del sol.

Newton: Prueba la teoría platónica.

Herschel: La tierra se mueve alrededor del sol. El sol es el centro del universo.

Kapteys (1922): Confirma a Herschel. El sol es el centro de la Vía Láctea, porque ese punto es el centro del universo.

Schapley: Sagitario es el centro de nuestra galaxia.

Baade (1952): La Vía Láctea es una de las infinitas constelaciones iguales.

II. Una serie de soluciones primarias de diferentes sales (sulfato de cobre - azul; sulfato de níquel - verde; sulfato de sodio - sin color; u otra similares) contenidas en frascos puestos en una línea. Los cristales correspondientes a las soluciones de los frascos se ponen en platos de cristal por delante. Los cristales cambian de forma y tamaño

---

<sup>356</sup> Jorge di Paola “Comida del artista en un microcosmos”. Citado en *Grippio. Transformación* (2015) (catálogo de exposición) Op. cit., P.12

gradualmente, de un momento a otro.

### III. El proceso de putrefacción de la papa.

En un frasco Erlenmayer cerrado, las papas sueltan gases, a medida que se pudren, que escapan del frasco Erlenmayer por un tubo de goma hacia un frasco Wolf que contiene líquido coloreado, que muestra la presencia de los gases.

Esta parte del trabajo es acompañada por dos textos que intentan mostrar analogías del proceso de putrefacción:

#### Hedor - Perfume

Del hedor de la desintegración escondida, viene un perfume muy dulce, que resulta de la vida y el calor. (texto alquímico)

El olor gradualmente disminuye hasta que todas las partes blandas extendidas forman un detrito gris y burbujeante en el suelo, con un olor dulce y aromático. (observación de la putrefacción de un cadáver humano hecha por científicos franceses al principio del siglo 20)

IV. En pequeños platos de vidrio se colocan 4 o 5 papas, la primera de las cuales esta como se la compararía, la segunda muestra signos de brotes y así, con tallos incrementando el tamaño hasta que el último tiene tallos que se secaron naturalmente con el paso del tiempo.

#### V. Axioma

En cualquier momento, la situación de un elemento o hecho es distinta de cualquier otra situación antes o después de ese momento.

Se ha escrito poco sobre esta obra, sin embargo esta encierra una idea siempre presente en la visión de Grippo: la constante mutación existente en el universo y la vigencia del pensamiento arcaico. Como hemos visto anteriormente, el principio de mutación es la base de los procesos alquímicos y también del *I Ching*. La idea de que somos parte activa de esas transformaciones nos involucra en cada uno de los movimientos de las cosas, indiferenciadamente de si somos conscientes de ello o no. Como señaló Jung, los creadores del *I Ching* tuvieron la capacidad de percibir esa “sincronicidad” y por ende confiar intuitivamente en que quien consultase el libro podía sintonizar con él y así obtener una respuesta adecuada al

tiempo. En una misma sintonía de lo mutable los alquimistas hablan de “transmutación”, que consiste en la conversión de un elemento químico en otro de manera artificial, ya que los fenómenos ocurrirían en la naturaleza de manera espontánea. Así como el alquimista vivía la proyección de su inconsciente como un proceso de la materia, el lector de *I Ching* entendía la respuesta que daba el oráculo como una cualidad propia del libro. Grippo comenzó a consultar el *I Ching* desde muy joven, porque creía en esa conexión entre hombre y materia, entre lo mental y lo natural. En una conversación con su viuda, esta cuenta que una vez Jorge di Paola visitó a Grippo en su casa-estudio y vio que habían dos plantas de ajíes y una pirámide amarilla de cartón. Grippo le comenta sobre las propiedades energéticas de esta forma geométrica y que está intentando comprobar si esta realmente puede afectar al crecimiento de la planta, en comparación a otras en condiciones “normales” (sin la pirámide) <sup>357</sup>. Grippo creía profundamente en el conocimiento no científico, tanto como en el que sí lo era. “Lo no verificable está estrechamente unido, forma unidad con la porción verificable.” <sup>358</sup> Las probabilidades implícitas en la lectura del *I Ching*, y las probabilidades de que la pirámide tuviera un efecto en su planta estarían en directa relación con su modo de ver el mundo, en plena comunión con sus actividades artísticas y su visión del arte como un terreno de experimentación.

*Todo en marcha* es un pequeño laboratorio, una “astronomía sobre la mesa” utilizando las palabras de Glusberg. En esta obra Grippo realiza una analogía entre hombre-ciencia-naturaleza. El hombre es naturaleza y por ende participa de ella. Sin embargo, es el hombre el que acompaña a la naturaleza en grandes procesos de transformación. Tal vez sea el hombre el ser de la naturaleza más dotado para producir transformaciones, señala Grippo. <sup>359</sup> Puesto que, si bien el mundo existe en una especie de adaptación constante de sus energías y circunstancias, la voluntad del hombre puede crear transformaciones de otro tipo. Como hemos visto, el objetivo final de la alquimia era conseguir el estado de la perfección del oro, curar un cuerpo humano de sus enfermedades extendiendo su longevidad, o dar alivio espiritual y psicológico a la mente y el alma. Los maestros alquímicos daban a la materia una cualidad filosófica, por ende intelectual, así como también espiritual, por ende anímica. La obra de Grippo, si bien de aspecto evidentemente científico, tiene un importante componente mágico y trascendente

---

<sup>357</sup> Para más información sobre esta historia ver Conversación entre Víctor Grippo y Jorge di Paola que aparece en *Grippo*. Op. cit., P.183

<sup>358</sup> Elías Piterbarg, “Definiciones inexactas”. Citado en Chillida, A. Op. cit. P.104

<sup>359</sup> *Grippo*. (catálogo de exposición) (2002). Op. cit., P.189

vinculado a la experiencia. Él mismo señala esa dicotomía: “Cuando los alquimistas transmutaban la materia sufrían al mismo tiempo una transformación interna. Es decir que al mismo tiempo eso era un compromiso absoluto del alma. Es un criterio muy interesante, y un poco pasa en el arte.”<sup>360</sup>

Como dicen los textos incorporados de la obra, existen en la alquimia distintos procesos de transformación de la materia descritos como: calcinación, disolución, separación, conjunción, putrefacción, coagulación, nutrición, sublimación, fermentación, exaltación, multiplicación y proyección. La putrefacción es una de las más presentes en esta obra, aunque con una curiosa interpretación estética, en la que el artista la relaciona con un olor dulce, una descomposición poética, el comienzo de una muerte esperada como parte del proceso de la vida. En su obra hay una constante poetización de estos procesos alquímicos, sobre la mesa de *Todo en marcha* está depositado el asombro de Grippio ante el misterio de aquello vivo y desconocido que se genera por expansión, mutación o regeneración. La fascinación que le producía el poder de la energía (el fuego, el calor, el agua) enlazado con el encantamiento frente a lo primordial, lo dinámico y lo transformador como tres principios básicos en cada una de sus obras.

*Vida-Muerte-Resurrección* (1980) está conformada por una vitrina dentro de la cual hay cuatro pares de contenedores geométricos: cono, cilindro, prisma de base triangular y prisma de base cuadrada, hechos con una lámina de plomo de 1 milímetro. Uno de cada par está lleno de frijoles negros, el otro está vacío. Los frijoles se van regando mediante un pequeño orificio en la base de los contenedores. Los que están vacíos no se tocan, son como testigos. Los frijoles germinan e hinchaban los contenedores hasta romperlos y dejarlos abiertos. La utilización del plomo para Grippio tiene que ver con la energía que este ha tenido que utilizar para poder “salir” del uranio, lo cual representa también la fuerza que los frijoles necesitan para poder salir de los contenedores. Señala el artista :

(...) parte del plomo que usamos pudo alguna vez ser uranio que fue eliminando energía hasta transformarse en plomo, lo fascinante de este proceso es la transformación. Éstas características le confieren cualidades simbólicas (...) La idea es utilizar el material más pesado para representar lo frágil, lo orgánico, como una invocación a que permanezca (...) En estos casos estuvo presente la intención de enfrentar materiales opuestos como la vida y la muerte:

---

<sup>360</sup> Grippio. (2002) (catálogo de exposición) Op. cit., P.209

los porotos que germinan y modifican la forma del plomo, la naturaleza tratando de sobrevivir, el contenido contra el continente en un gran trabajo, posible, además, de ser medido energéticamente.<sup>361</sup>

Como hemos leído en el capítulo dedicado a la alquimia, para transmutar un metal en otro era necesario despojarlo de sus propiedades originales, reduciendo el objeto a su materia prima, para luego introducir las nuevas propiedades en forma de una *semilla* que crecería en la medida que se le aplicara humedad, calor y respiración. La operación estaba vinculada al proceso redentor del sufrimiento, la muerte y la resurrección, y el lenguaje que se utilizaba para expresarlo era altamente alegórico, reservado y oscuro. Las muchas descripciones que hace Grippo de esta obra me conducen a algunas enseñanzas del taoísmo y también del *Libro Tibetano de la Vida y la Muerte* que revisaremos a continuación. Sabemos que él era un gran lector del Tao, un libro que le acompañó toda su vida incluso cuando se deshizo de muchos de sus libros, especialmente los científicos. Grippo veía en él algo inmaterial “una filosofía sin axiomas, una religión sin serla.”<sup>362</sup> El Tao, como el libro Tibetano, tienen algunas relaciones entre ellos como, por ejemplo, la descripción de la muerte de acuerdo a las enseñanzas budistas como una fase de la vida, algo que sucede y debemos aceptar. En la alquimia se cree que es posible trascender la muerte mediante distintos procesos internos y externos como la respiración, la preparación de medicamentos, etc. En el libro tibetano, la muerte del cuerpo indica las puertas para la iluminación, la que se podría alcanzar en los días inmediatamente posteriores a la muerte con el fin de no volver a reencarnar o renacer. En ambos, el abandono del cuerpo por el alma implica que el cuerpo ya no es más vehículo contenedor de esta y por ende ya no es más útil. En *Vida, muerte y resurrección* los cuerpos geométricos estallan por la germinación de la vida alimentada por el agua, la fuerza y los gases de la germinación ganan en fuerza a la resistencia del plomo, una vez que los porotos se secan la vida desaparece y se vuelven materia inerte. Un ciclo de transformación materia-espíritu, un ciclo de energía. De alguna manera la idea de resurrección está vinculada a la inmortalidad, porque implica una vida eterna, aunque transitando el momento de la muerte y volviendo a la vida.

Esta obra es para Grippo la representación de la muerte, y al mismo tiempo la posibilidad de la vida como parte de un mismo proceso. Los contenedores están rotos,

---

<sup>361</sup> Grippo. (catálogo de exposición) (2002) Op. cit., P.181

<sup>362</sup> *Idem* P.185

producto de la energía de la germinación (nacimiento de una nueva vida) de los frijoles, un ciclo de transformación.

La metáfora empleada por Grippo es la de la exaltación de la potencia transformadora de la humanidad, “romper los moldes” de la conciencia humana. En ella se deja entrever, como dice Ana Longoni, los límites explicativos del discurso científico ante el misterio de la vida. Esa zona inexplicable es la que Grippo constantemente interroga como los maestros alquímicos en busca de la vida eterna a la que nunca llegan, pero que sin embargo los mantiene activos durante siglos. Es interesante pensar en este asunto, y que como hemos visto en el capítulo dos, destaca Jung la insistencia de los alquimistas por encontrar la piedra filosofal a pesar de que tras siglos de trabajo nunca lo conseguirían; es posiblemente en esta insistencia en la que también Grippo enmarca su trabajo. Especialmente en sus textos se lee la constante búsqueda de su propia transformación, de la mutación de la conciencia, de un arte que sea evidencia de una transformación, que abarque al hombre en su totalidad y le complete. La presencia de la vida en la materia, incluso de esa vida invisible que sólo “la ciencia ve” y que solo sabemos que existe por un acto de fe en el discurso que la ciencia ha establecido como verdadero, revela también un aspecto teológico de origen “Aquello que nos resulta trascendente a través del tiempo en una obra se debe a la manifestación de la fe y no de la mera forma.”<sup>363</sup>

*Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972) fue realizada en conjunto con Jorge Gamarra y la mano de obra del trabajador rural A. Rossi. Ellos fabricaron un horno popular de barro para hacer pan en la Plaza Roberto Arlt en Buenos Aires. En un mismo día se construyó el horno, se hizo pan en él y luego fue repartido a las personas que estaban en la plaza. Dice Grippo “Yo, creo que todo acontecimiento humano cuando se inscribe culturalmente, debiera producir una transformación espiritual. Por negación o por afirmación.”<sup>364</sup> El horno en este caso se presenta como un acontecimiento y metáfora de la transformación a la que convoca el artista, al igual que la instalación de las papas en *Analogía IV*, como un lugar de toma de conciencia. Para Grippo pareciera haber algo que indiscutiblemente —por negación o afirmación— ocurre en el espacio donde se instala la obra, sea una sala de exposiciones, una plaza pública o un viejo edificio. De manera consciente o inconsciente el público se ve implicado en un movimiento de energías, en la puesta en marcha de una cadena de sucesos

---

<sup>363</sup> Palabras de Grippo fechadas en 1999 En *Grippo*. Op. cit., P.213

<sup>364</sup> *Ibid.*, P. 190



involucrados en la creación colectiva de la obra. Todo lo que allí ocurre, la acción in situ , los materiales empleados, las conversaciones entre los transeúntes y los fabricantes del horno y el pan, el acercamiento a la obra, entre otras cosas, implica la participación en un proceso mayor de transformación a través de la experiencia. En el caso de *Construcción del horno...* como bien señala Andrea Giunta, la obra:

se vincula con el saber del campo trasladado a espacio de la ciudad. La acción refería tanto al acto cotidiano de alimentarse como al simbólico de la eucarística, e instalaba, en el espacio público, una comunidad de intercambios, un momento de integración transitorio que involucraba a individuos inesperados, que paseaban, aceptaban, consumían el pan y quedaban, por un instante, ligados a esa sociedad fundada en el acto de compartir un regalo.<sup>365</sup>

La creación de vínculos es algo muy presente en la obra de Grippo. Para ello él debía ser el primero en creer que su trabajo era capaz de establecer empatía, acercar al espectador a la experiencia de la obra, incluso de acercarle a otro ser humano. Quiero decir que la fabricación del pan para Grippo, además de ser un acontecimiento es un símbolo, como también propone Giunta, vinculado a la eucaristía, a la comunión de las personas unidas bajo una misma ideología política, bajo una misma conciencia. Así como la consagración del pan y el vino en memorial de la muerte y resurrección de Jesús, la fabricación del pan y la repartición de él a los transeúntes es una manera de consagrar el cuerpo social para su renacimiento, para la conformación de uno nuevo. He aquí el trasfondo alquímico de la obra de Grippo, la unión de la harina y el agua que se transforma en masa, que mediante la aplicación de calor-fuego se transforma en pan, y que su consumo transforma a quienes lo comen y lo comparten. El proceso alquímico de la transmutación de la materia como metáfora de la transformación del hombre. Como el maestro alquímico que para dar paso a la transformación de la materia debía llevar a cabo los experimentos y para transformarse a sí mismo, como los alquimistas solían creer, debía estar a disposición de los hechos; los transeúntes de la plaza Roberto Arlt debían dar el paso acercándose a compartir ese momento con Grippo y sus colegas.

Como ya vimos en el capítulo dos, Jung trasladó la metáfora alquímica al presente mediante la idea de la aurora, como algo nuevo que está surgiendo en el hombre, lo humano unido a la naturaleza, sugiriendo una vuelta a la concepción del alma como un ente unificador y

---

<sup>365</sup> Víctor Grippo. *Transformación*. Op.cit., pp.72-73

gestor de una conciencia nueva. En el contexto de Argentina de 1972, el horno de Grippo propone una nueva aurora, una especie de vía de salvación tanto física frente a la opresión de la dictadura, como espiritual ante la degradación moral de la humanidad que estos acontecimientos políticos significan.

*Mesas de Trabajo y Reflexión* (1994) y *La Intimidad de la luz en St Ives* (1997) fueron instalaciones compuestas por mesas escritas con diferentes textos seleccionados por el artista y materiales de trabajo. Las siete mesas de madera que conformaron la instalación *Mesas de Trabajo y Reflexión* fueron reunidas por Grippo, gracias a la colaboración de una escuela de la ciudad de La Habana, para su participación en 5ª Bienal en la misma ciudad (Fig. 39). La obra se instaló en el Castillo del Morro, una de las sedes de la Bienal donde Grippo dispuso las mesas en una habitación oscura iluminadas cada una por una bombilla que colgaba de un manojo de cables desde el techo. Por otro lado, las mesas que conformaron la exposición que Grippo realizó bajo el título *La intimidad de la luz en St Ives, De un lado y de otro* (Fig. 41-44), fueron construidas por el artista y se dividieron en dos instalaciones: la primera consistió en una única mesa instalada en la Tate Gallery de Cornwall iluminada por una lucarna en el techo por donde entraba luz natural; la segunda fue un conjunto de mesas instaladas en el estudio N8 de Porthmeor, Cornwall con una iluminación indirecta que entraba por la ventana que el mismo artista había cubierto dejando pasar sólo una línea de luz natural.

La primera mesa que realizó Grippo en su carrera fue *Tabla* (1978) cuyo texto cuenta la idea central de la relación del artista con la mesa. En ella habla de la mesa como testigo, de la vida y de las distintas actividades que en ella se realizan desde comer, trabajar, leer e incluso de aquellos aspectos metafísicos presentes en el día a día presididos por una mesa. Aunque ambas instalaciones se llevaron a cabo en diferentes contextos y bajo diferentes enfoques curatoriales —en la Bienal de La Habana para hablar de arte y sociedad, y en Inglaterra para hablar de la luz— las mesas son para Grippo el lugar de reunión de la conciencia. Un objeto que, como la papa, está presente en toda casa y que es símbolo de la actividad cognitiva del hombre, vinculada a conocimiento y a la razón. En las mesas Grippo nos lleva a experimentar diferentes capas de una misma realidad, por ejemplo en el caso de la instalación en La Habana una parte de las mesas provenían de la escuela, eran de esos escritorios donde los alumnos se sientan en parejas. Al verlos imposible no pensar en la situación de la educación en el contexto de aquella Cuba de la que ya queda muy poco, de no pensar en la transmisión del conocimiento y de la precariedad de situación que llevó, en un principio, a dar en préstamo las mesas a Grippo por

ser de las pocas mesas que la escuela atesoraba, pero que finalmente cedieran al artista en gratitud por su trabajo. Otras de las mesas eran de un viejo restaurante, recordándonos que por entonces la comida en Cuba era escasa y se reducía a una sola diaria. Todas las mesas habían sido escritas tanto por los alumnos como por los comensales con historias y anécdotas personales, a las que se sumaron los textos de Grippo con diferentes frases como “la mesa está vacía pero en sí misma contiene”.<sup>366</sup>

Las mesas están estrechamente relacionadas a la obra *Algunos Oficios* (1976), donde el artista propone recuperar la conciencia entre arte y trabajo en un único ritual humano, la reivindicación del hacer, del equilibrio entre aquello que pensamos y los modos que encontramos para llevarlo a cabo, para transformar la idea en algo visible. En ella están presentes los materiales, la tierra, la mesa de trabajo, la piedra y otros muchos elementos que aparecen constantemente en su obra. Para Grippo todo elemento pertenece a un orden simbólico, él no escogía las cosas al azar sino muy por el contrario sabía que todo tiene un significado en nuestra mente, que los objetos despiertan en nosotros la memoria de los acontecimientos de nuestra vida ligados a ellos, tanto aquellos de los que somos conscientes como otros inconscientes. También los objetos funcionan como imágenes arquetípicas y poseen una carga simbólica universal. Por ejemplo, dice Jung que los arquetipos son aquellas imágenes ancestrales autónomas, constituyentes básicos de lo inconsciente colectivo “no son herencias individuales, sino en lo esencial, generales, como se puede comprobar por ser los arquetipos un fenómeno universal”<sup>367</sup>. De la amplia gama de arquetipos existentes están el nacimiento, la muerte, ciertos grupos numéricos, la montaña o un reloj, los cuales representarían la primacía relacional de la vida humana, y de la cual Grippo fue siempre un gran exponente. Esto nos lleva a pensar que la elección de siete mesas para la instalación *Mesas de Trabajo y Reflexión* no es accidental ya que el número 7 es considerado signo del pensamiento, la espiritualidad, la conciencia, el análisis y la sabiduría.

El tiempo de la reflexión es algo fundamental en la sabiduría de Grippo. Observar los fenómenos de la vida cotidiana, desde lo más insignificante hasta lo más inmenso, pero, sobre todo, aquello que estando todos los días presente pasa desapercibido. En ambas instalaciones de las mesas hay una cuidadosa preocupación por la luz. En La Habana las bombillas tienen una carga emotiva de las ideas, del individuo como unidad indivisible y original. Cada una

---

<sup>366</sup> Grippo. (2002) (catálogo de exposición) Op. cit., P.131

<sup>367</sup> Jung, C.G. *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid, Editorial Trotá 2002. P.157

alumbra una mesa creando un ambiente de extrema atención, donde cada uno de los elementos, el espacio, las mesas y la luz parecían empoderarse de sus características físicas y metafísicas, como si hasta el aire se volviera más aire ahí dentro. La misma sensación se transmite al leer las palabras de Guy Brett cuando describe el trabajo que Grippo hizo con la luz en el proyecto de Cornwall . En el estudio Nro8:

(...) los grandes ventanales estaban cubiertos, salvo por una delgada línea, un rayo de luz que cruzaba los tableros. Los ventanales parecían transformarse en grandes cuadros abstractos gracias a ese potente trazo de luz, que al mismo tiempo acentuaba el paso de las horas atravesando lo que se veía como un emblema temporal del proceso artístico (...) <sup>368</sup>

En cambio en la sala construida en el patio de la galería Tate “una luz débil entraba a través de una claraboya parcialmente cubierta, iluminando así a una mesa solitaria en el fondo”. <sup>369</sup> Para Brett ambas instalaciones de Grippo trataban “la intimidad de la luz” haciendo alusión el reloj de sol, haciendo sentir al espectador al interior de un reloj de sol transformando el espacio en un lugar de contemplación.

La apropiación del espacio físico cruzada con los arquetipos utilizados o sugeridos por Grippo en sus instalaciones establecen conexiones con distintas disciplinas que, como él solía decir, debían estar unidas como una misma cuestión de la existencia, incorporando la experiencia humana, trabajando el espacio de lo ritual, juntando la conciencia política del trabajo con la conciencia espiritual del trabajador depositada en los objetos que este fabrica.

*Los Anónimos* (2001) son las últimas obras que hizo Grippo. Unas figuras informes de cerámica completamente blancas que asemejan figuras humanas. Fueron exhibidas por primera vez en la galería Ruth Benzacar en Buenos Aires poco antes de su muerte. Nos cuenta su significado en el siguiente texto:

El paso del tiempo y el tiempo del trabajo,  
De la construcción y del espíritu  
Aparecen como abolidos por una lenta digestión.

---

<sup>368</sup> *Grippo*. (catálogo de exposición) Op. cit., P 51

<sup>369</sup> *Ibid*.

Miramos absortos nuestro paisaje  
Poblado de seres casi sin forma,  
Impávidas presencias sin alma,  
Ni por raíces ni por tierra sustentadas.

Clones de una misma nada.  
Claveles de aire sin flor y sin recuerdos.

...Ni noche, ni día, ni mediodía.  
Sin luna y sin domingo...

Pero el milagro será acontecido:  
Los anónimos  
Apilados en cajas insensibles,  
De papel sintético,  
Agrupados por series y números,  
Engrosarán la corteza de la tierra,  
Para engañar los parámetros provistos por el Sol.

Los ángeles desprevenidos  
Pasarán sin verlos  
Ni sentirán su roce.

Para entonces los *Anónimos* estaban acompañados por otras piezas blancas, como una máquina moledora de cemento bajo el título *El tiempo del trabajo* (2001) que da pie al comienzo del texto y también da cuenta de su rol social. El artista vincula la obra a la realidad inmediata de la Argentina en la crisis económica del 2001, donde la tasa de desempleo llegó a un 21,5%. Puede que sean los *Anónimos* el resultado pesimista de un proceso de deshumanización. Como si Grippo hubiera reducido su opinión ante lo que estaba ocurriendo al gesto mínimo, a la expresión mínima, a la despersonalización absoluta de cada uno de estos personajes como muestra de su propia perplejidad ante la realidad golpeaba a Argentina. De pronto el presente se volvió para Grippo algo muy difícil de abordar. La pieza sobre el tiempo de trabajo da cuenta de la desvalorización del tiempo en relación al oficio, como si de pronto la capacidad

trabajadora una quinta parte de los ciudadanos argentinos quedara desestimada y sin posibilidad de ser ejercido ningún oficio.

Los *Anónimos* de Grippo parecen encarnar la pérdida de valores, la desorientación del hombre en una sociedad en la que el tiempo parece haber cambiado su velocidad y estar ocasionando una profunda falta de pertenencia y comprensión de lo propio. Muy en sincronía con el pensamiento de Jean Gebser, quien advirtió que en el cambio de conciencia, de la estructura mental a la integral se produciría una crisis donde nuestra aprehensión del tiempo presente sería otra, teniendo importantes consecuencias. Comenta que con cada mutación la conciencia se había apartado de su fuente espiritual, alejando al hombre de su propio sentido de existencia. En este período en que impera la estructura de conciencia mental —guiada por la razón— hemos sido eclipsados por los objetos que componen el mundo, dejando de lado en gran parte todo aquello que es inaprensible. Es posible ver el reflejo de estas ideas en el arte, como vimos en la primera parte, la crítica de arte ha dado una gran importancia a la forma sobre el contenido, sobre las intenciones artísticas. Citando a Gebser: “ahora, en la estructura mental-racional, la luminosidad del origen era eclipsada casi completamente por los objetos del mundo físico, cada vez, ‘mejor recortados’ y más opacos.”<sup>370</sup> En otras palabras un mundo cada vez más rígido y difícil de habitar.

Pensadores como Gebser, como también Rudolf Steiner, consideraban que este dejar de lado una actitud espiritual había sido un proceso absolutamente necesario:

(...) la libertad intelectual humana sólo podía alcanzarse con el sacrificio de la intimidad espiritual (...) Así se hizo posible la ciencia, el examen detallado y la comprensión del mundo sensible. Pero esta libertad abrió la puerta a otra posibilidad más peligrosa: la de que la conciencia perdiera completamente toda percepción de los mundos espirituales y, por ende, toda capacidad de percibir significados.<sup>371</sup>

Como dice Guy Brett en el texto que ya citamos, no podemos acusar a un hombre como Grippo de haber perdido la fe en la humanidad, pero sí podemos ver cómo percibió con absoluta claridad un vacío espiritual y, con ello, la dificultad del hombre de hacer frente a una voluntad transformadora tanto del individuo como de la sociedad. Toda revolución política, debía comenzar por una revolución interior.

---

<sup>370</sup> Gebser, J. Op. Cit. P.244

<sup>371</sup> Lachman, G. Op. cit., P. 377

Los artistas han tenido siempre la posibilidad de adelantarse a su tiempo, y qué mejor reflejo que las obras los pintores cubistas, que fueron los primeros en utilizar artículos mundanos, pintando por ejemplo cajetillas de cigarrillos como temas para su mundo. Luego artistas como Kurt Switter utilizaron las cajetillas mismas, ya no representándolas sino pegándolas en el lienzo sin más. Más tarde los surrealistas vieron en los productos del inconsciente una especie de “materialismo psíquico”. El arte entonces ya no era un medio para dotar de significado al mundo cotidiano, sino que era el mundo el que se introducía en el arte. Entonces, ¿qué ocurriría si la vida dejaba de ser lo que era, si de pronto todo era decepción y desesperanza?. Los *Anónimos*, a pesar de tratarse de la existencia misma, son ánimas que parecen haber perdido su rumbo. La transformación principal, dice Gebser, es que con la perspectiva, la conciencia pudo “cortar” partes del todo de la naturaleza; ahora podría centrarse en trozos particulares del mundo y contemplarlos como realidades separadas, aparte del resto de la naturaleza. La conciencia humana se convirtió, en un sentido real, en la medida de todas las cosas, y con la pérdida de lo “trascendente” fue sólo cuestión de tiempo para que vaciásemos el inventario de nuestra propia invención.<sup>372</sup>

Esta visión un tanto pesimista de una sociedad sin rumbo, una ciencia que quiere explicar la conciencia y un arte que busca aniquilar su propio significado, serían aspectos de la misma sensibilidad o conciencia el mundo. No deja de ser complejo referirnos a la conciencia cuando, como Gebser advirtió, nuestro lenguaje actual y nuestra conciencia no encaja o no es capaz de comprender lo que nos ocurre en el presente. Vemos cómo el tiempo se acelera, vivimos en la sociedad en la que nadie tiene tiempo, no hay ya valores espirituales válidos y la religión se ha convertido en un asunto político al cual tememos y tildamos de fanatismo. Las observaciones de Grippo desde el terreno del arte contemporáneo serían tal vez la anunciación de una *nueva era*, siendo lo suficientemente realista para saber que esta no sería una utopía.

Los *Anónimos* son también el testimonio de una homogeneidad o igualdad. Mirados con otros ojos podrían bien representar la unidad en la que todos nos convertimos al final, o la unidad del origen del que todos, toda materia y toda energía, proviene. Al final no debemos olvidar que para Grippo la obra de arte debe “promover una convergencia de las experiencias humanas como antídoto a la fragmentación”.<sup>373</sup> En un breve texto de 1988 Grippo señala que estaríamos entrando en un período cuando las circunstancias de la realidad están siendo

---

<sup>372</sup> *Idem* pp. 381-382

<sup>373</sup> Brett, G. *Transcontinental*. Op. cit., P.87

controladas; un país en desorden, “la tierra prometida”, descubrirá su camino a seguir en una visión doble: dentro-fuera, con lo cual seguramente encontrará su punto de estabilidad.<sup>374</sup> Estas palabras sugieren que tal vez ese momento de “anonimato” sea tan solo el origen de una nueva sociedad en la que seamos todos iguales y sigamos un “camino” común hacia un bienestar pleno y generoso.

Grippe también realizó algunas pinturas entre 1966 y 1967. No existe en ellas algo así como una definición pictórica, ni una asociación a lo abstracto o a lo figurativo. Me llama la atención que tampoco ha existido una gran dedicación por parte de la crítica a estas obras, de las cuales tan solo se conservan contados ejemplares y a las que el mismo artista nunca dedicó demasiada importancia, pero que sin embargo aparecen mencionadas por él en varias ocasiones. En el contexto de la Argentina de esos años, y más aún, en el contexto latinoamericano con fuerte tendencia a la abstracción geométrica, las pinturas de Grippe son difíciles de asociar formalmente a la de otros artistas de ese período. Sin embargo, es fácil asociarlas con obras de otras características como las “esculturas” de agua de Gyula Kosice, o los ejercicios planteados por otros representantes del cinetismo como Carlos Cruz-Diez, en cuanto a sistemas en movimiento, organismos activos y vías de representación de un estado de las cosas, de un lenguaje más que de formas en sí.

Desde joven Grippe tuvo inquietudes artísticas las cuales, de manera natural y producto de la concepción de arte como un elemento didáctico y educativo de las escuelas de esos años, comenzó a manifestarse por medio de la pintura. Pero no una pintura de tan solo bodegones y retratos —con los que se inició y siguió realizando hasta su muerte como sustento económico— sino que una pintura que mostraba signos del interés del artista por otros espacios de realidad, específicamente el de los sistemas y mecanismos de las máquinas. Él mismo dice:

Empecé a incorporar a mis cuadros (todavía eran cuadros) imágenes del mundo de los mecanismos, que también es el mundo del trabajo moderno. Más tarde, las imágenes tomaron dimensión, movimiento, luces propias. Entonces el mecanismo fue la obra plástica. Se pueden pintar máquinas y hacer imágenes de máquinas (los dibujos de Leonardo, Léger). Pero pasé de pintarlos (como uno de los pasos de una evolución) a incorporarlos a un sistema de simbolización, a un lenguaje.<sup>375</sup>

---

<sup>374</sup> *Ibid* P. 81

<sup>375</sup> *Víctor Grippe. Transformación* (catálogo de exposición) (2015) Op. Cit., P.10



Las palabras de Grippo dan cuenta de su capacidad de ver arte en muchos lugares, y principalmente de creer ciegamente en el artista como creador de una manifestación incompleta y en el espectador como elemento que completa la situación. Las pinturas de sistemas de Grippo muestran en el comienzo de su carrera los modos de fe que orientan su trabajo. Como si el mito precediera la invención de las cosas y por ende cada elemento constitutivo de la obra funcionara como una aproximación a lo sagrado.

Cuenta Nidia Olmos que en Buenos Aires hay muchas pinturas de Grippo en casas particulares, especialmente retratos de mujeres, los que realizaba por encargo, así como también algunas pinturas con motivos alquímicos y que conforman parte de la investigación de su obra más instalativa. A pesar de que las pinturas de Grippo no han sido muy expuestas, estas están siempre presentes en sus catálogos. La pintura incluida en la retrospectiva del MALBA *Sin título* (1967), hecha con óleo y litografía, y en la cual el cruce de las técnicas deja ver la capacidad de este artista de entramar siempre los territorios de las diversas disciplinas como si fueran simples medios para un mismo fin. Esta pintura, la cual recuerda una placa de electricidad con todas las conexiones y los cables de distintos colores anunciando la carga positiva o negativa de cada uno, es una propuesta estética de las relaciones entre lo lógico-objetivo y lo subjetivo-analógico, como metáfora de una propia situación artística en la cual una obra de arte nace como una analogía de los procesos de observación, pero también de manera espontánea, como resultado de la explosión de la propia subjetividad del artista. En una entrevista con Jorge di Paola, Grippo comenta que atraviesa un período, entre 1965 y 1966, en que siente una necesidad de expresar y que sus pinturas y dibujos son el resultado de esa necesidad. Al artista le preocupa porque cree que el arte no es solo expresión, pero que son obras que “no puede evitar que surjan” como reacción ante la sociedad, como “las cenizas de esa combustión.”<sup>376</sup> Es como si tras la obra existiera una verdad ulterior a ser mostrada y puesta en evidencia. Se trataría no de ver la pintura como las formas que la componen, sino de entenderla como el desarrollo y evolución esencial del ser humano hacia niveles de vida y conciencia fuera de su control.

Si bien es cierto que las pinturas no son algo representativo de la obra de Grippo, si considero importante dar un pequeño lugar a ellas como parte de ese todo que conforma su producción artística, pensándolas como el comienzo de un largo camino que concluye con los *Anónimos*. Es largo camino recorrido desde esas primeras inquietudes por los sistemas y los

---

<sup>376</sup> Palabras del propio Grippo en *Grippo*. (2002) (catálogo de exposición) Op. cit., P 113

mecanismos, pasando por la creación misma de los sistemas tanto de representación, como los sistemas contruidos por Grippo para medir la energía de las papas, y la preocupación final del artista por la situación individual de los seres humanos como parte de un cuerpo y sistema social. En cada una de las obras de este artista queda patente la relación entre la cabeza y la mano, todas aluden a la materia, a la transformación de la materia, y de eso surge inevitablemente una cierta metafísica. Unir el cielo con la tierra, lo visible con lo invisible, el pensamiento con la acción. Grippo veía en todo acto humano cierta devoción mencionando que, específicamente el acto de pintar, tenía para él algo inexplicablemente religioso. La cercana relación que tiene la creación con la transformación del espíritu, con un ascetismo, un comportamiento, una práctica en la cual sumergirse, los hábitos a los cuales estamos abocados y el ritual que hay en cada una de las acciones que acometemos. Pero también esa mística, esa conversación, ese diálogo con el cosmos en donde el arte, más que un producto, tiene que ser la evidencia de la transformación de las cosas, de las personas y del mismo artista.



Fig. 22 Analogía I (1971) Vista de instalación en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo. España (2014)

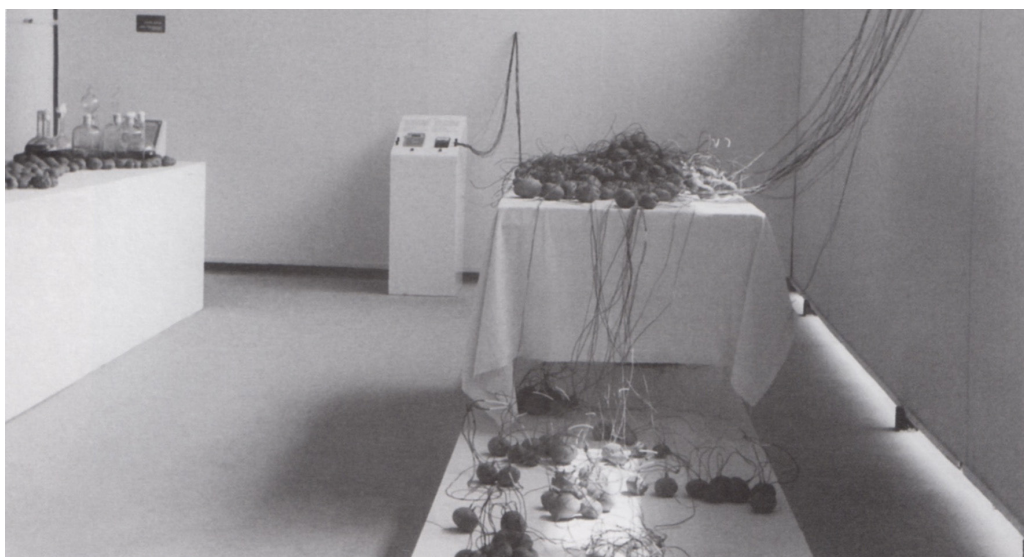


Fig. 23 Vista de la instalación de Víctor Grippo en la XIV Bienal de Sao Paulo. Brasil (1977)



Fig. 24 Analogía I (3a versión) (1970-71)



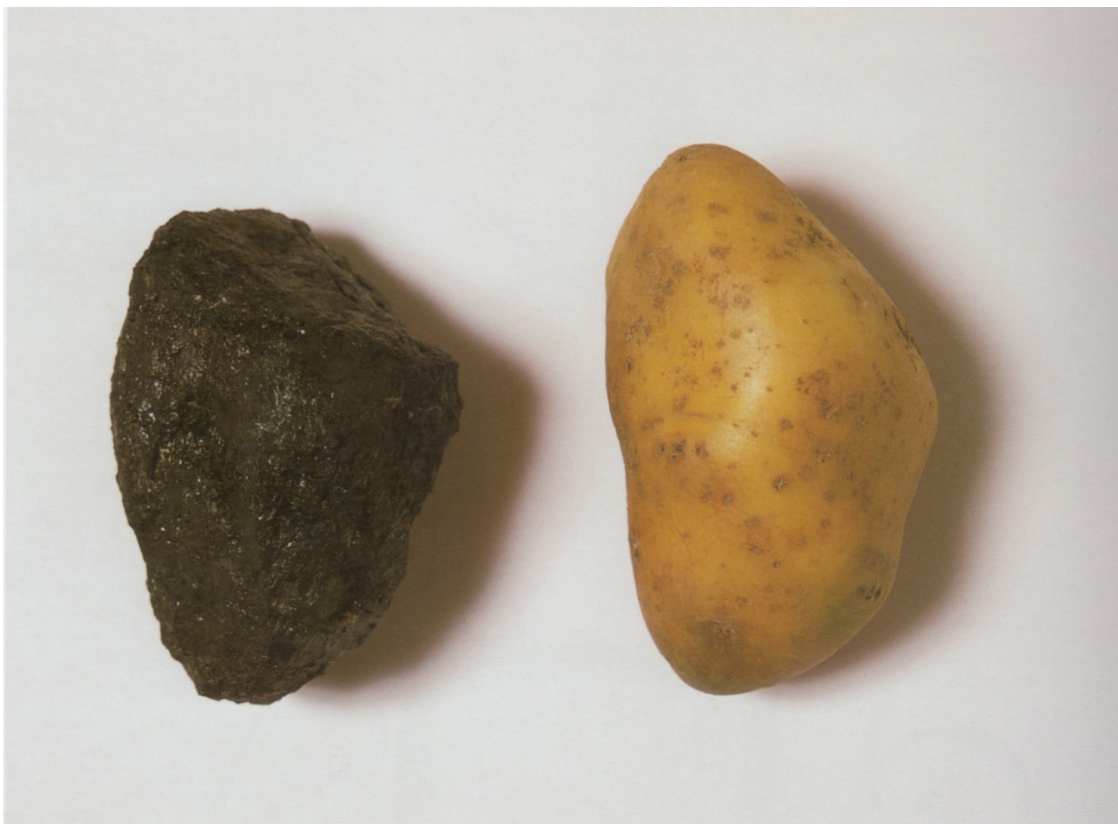


Fig. 25 Síntesis (1972)

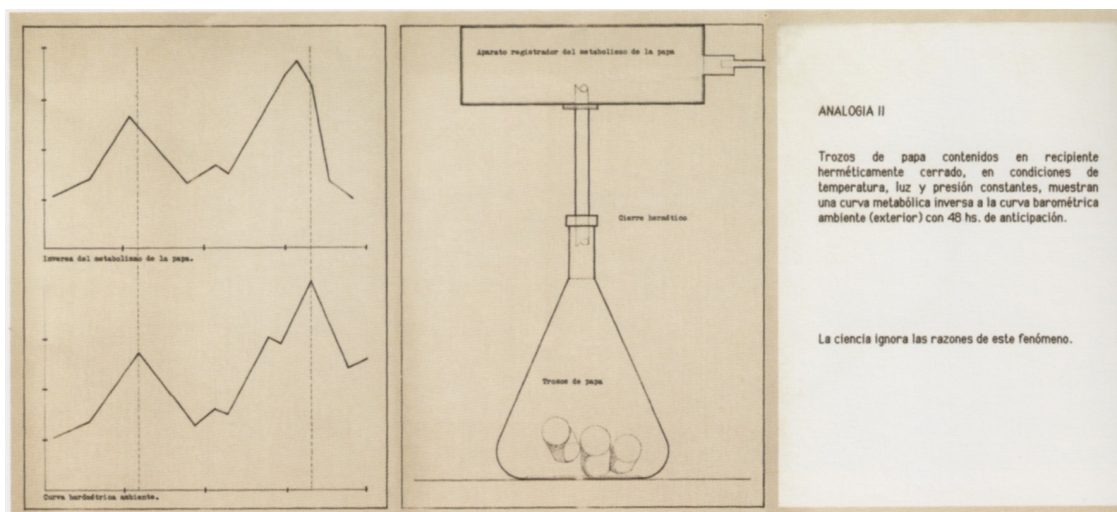


Fig. 26 Analogía II Si la papa sabe el hombre puede saber (1972)



Fig. 27 Analogía IV (1972)



Fig. 28 Construcción de un horno popular para hacer pan. Buenos Aires, Argentina (1972)



Fig. 29 Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas) (1973)



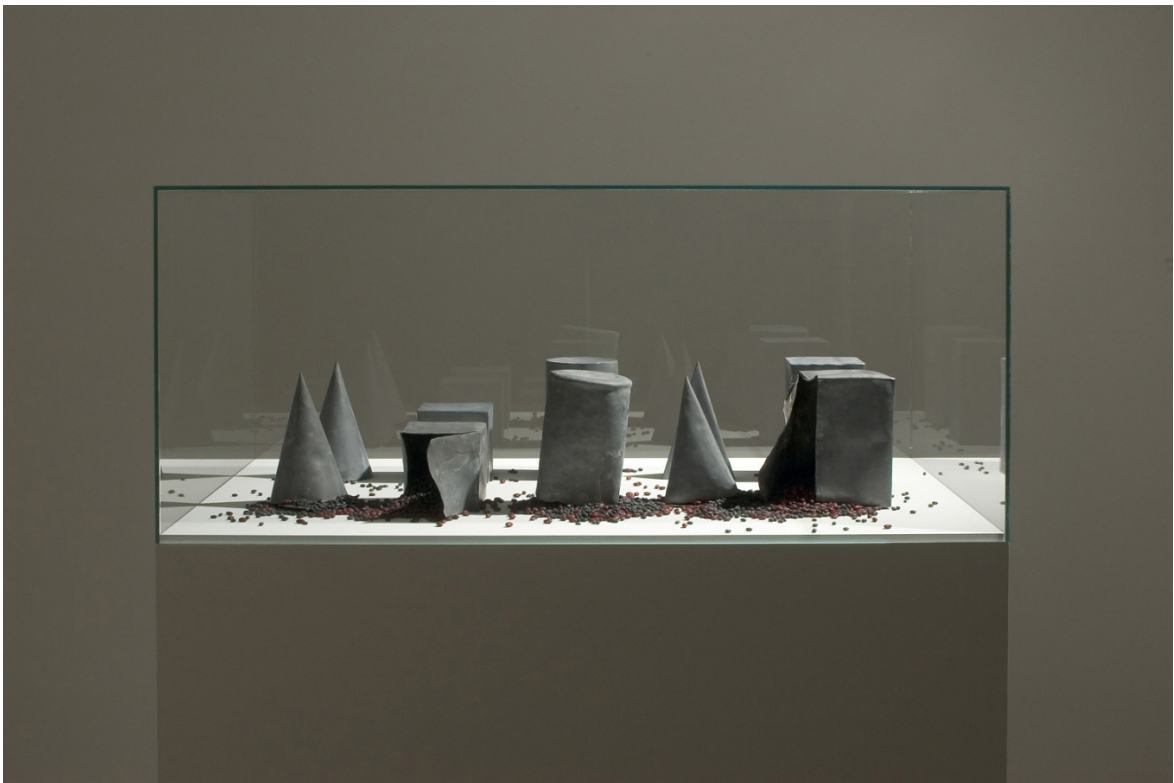


Fig. 30 Vida-Muerte-Resurrección (1980)



Fig. 31 La comida del artista (1991) detalle.



Fig. 32 La comida del artista (puerta ancha mesa estrecha) (1991) Vista instalación Centro Gallego de Arte Contemporáneo. España (2014)

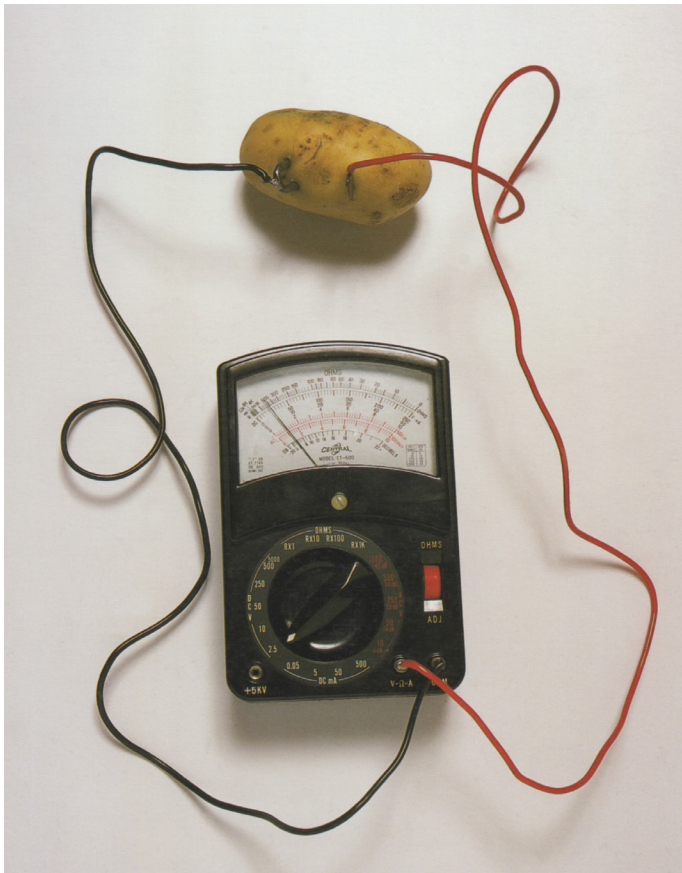


Fig. 33 Energía (1972)



Fig. 34 La papa dora la papa la conciencia ilumina la conciencia (1978)

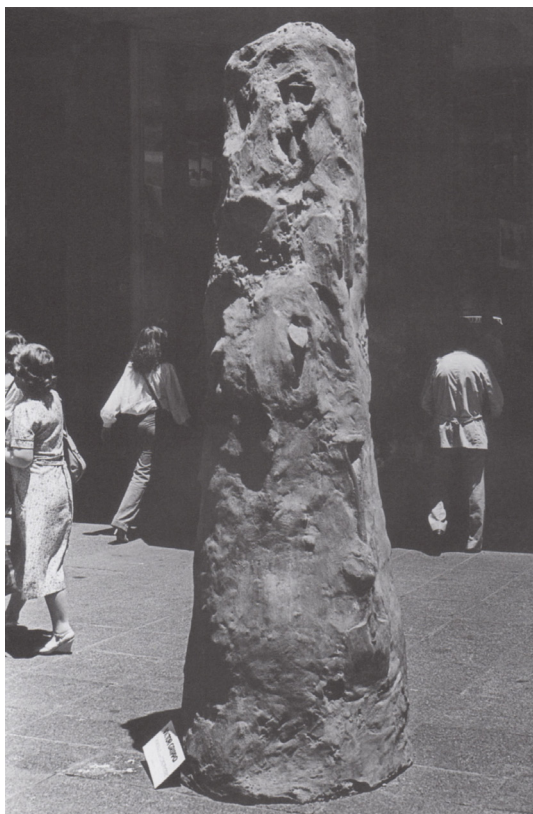


Fig. 35 Homenaje a los constructores.  
Buenos Aires, Argentina (1978)



Fig. 36 Algunos oficios. Vista de exposición.  
Buenos Aires, Argentina (1976)





Fig. 37 Valijita del Albañil (1980)



Fig. 38 Opuestos contacto unión (1981)



Fig. 39 Mesas de Trabajo y Reflexión. Vista de la instalación en la V Bienal de La Habana. Cuba (1994)



Fig. 40 Mesas de Trabajo y Reflexión. Vista de la instalación en la Documenta 11 de Kassel. Alemania (2002)



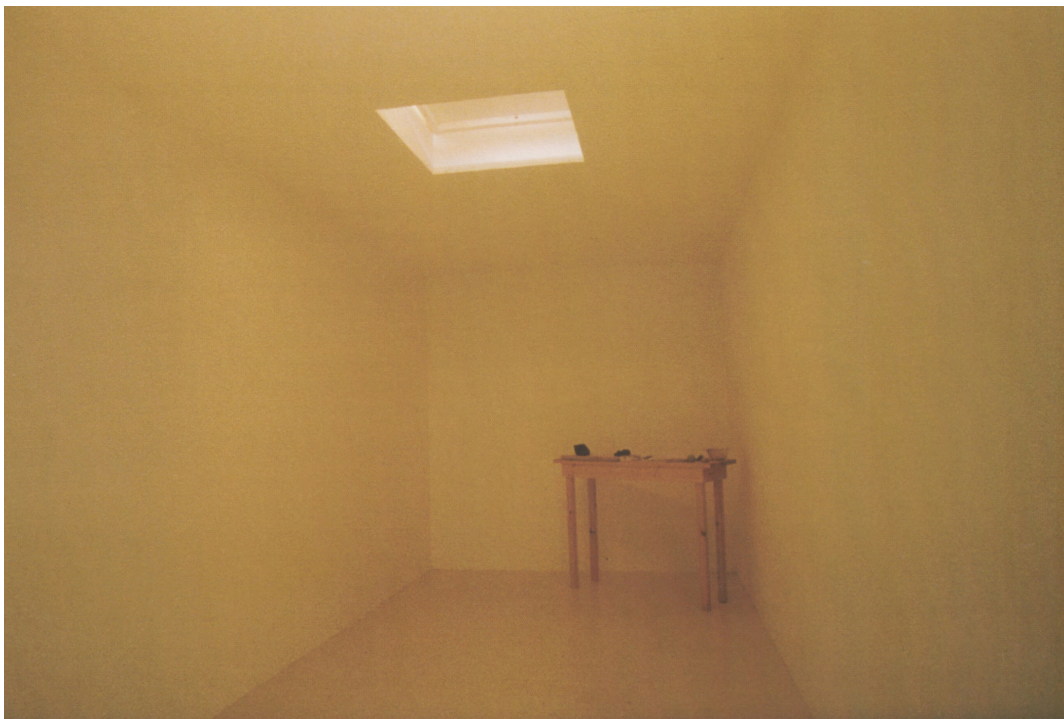


Fig. 41 La intimidad de la luz en St. Ives. De un lado y del otro. Tate Cornwall. Inglaterra (1997)

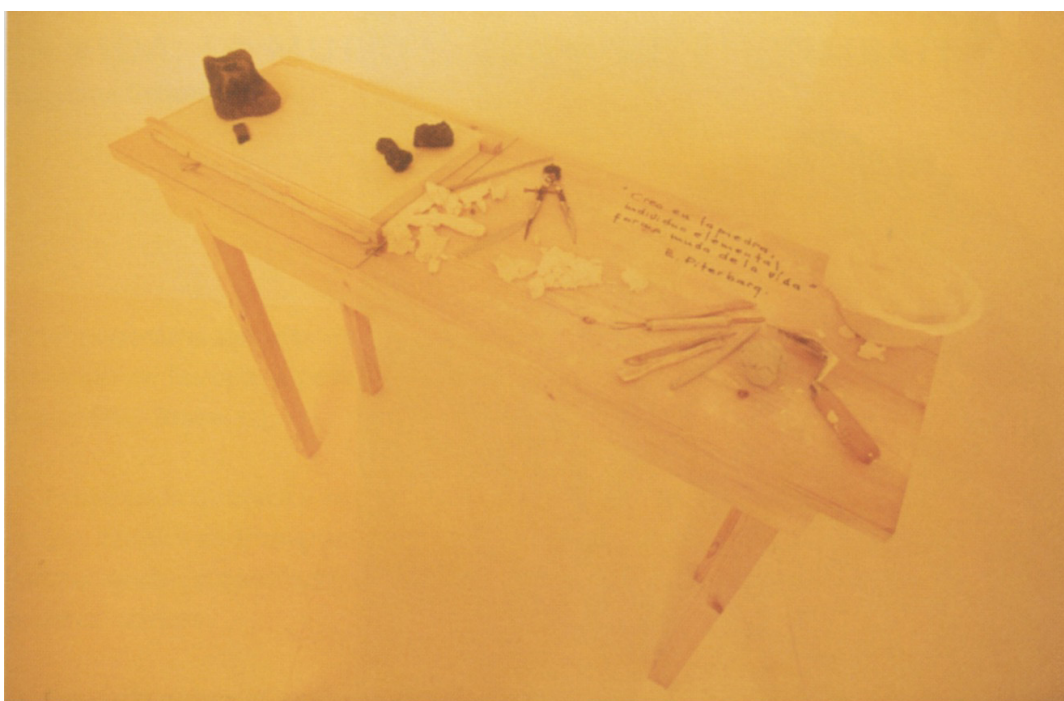


Fig. 42 La intimidad de la luz en St. Ives. De un lado y del otro. Tate Cornwall. Inglaterra (1997) detalle.



Fig. 43 La intimidad de la luz en St. Ives. Estudio N°8, día. St. Ives, Inglaterra (1997)



Fig. 44 La intimidad de la luz en St.Ives. Estudio N°8, noche. St. Ives, Inglaterra (1997)





Fig. 45 Anónimos (1998-2000)



Fig. 46 Templo. De la serie Cercando la luce (1989)

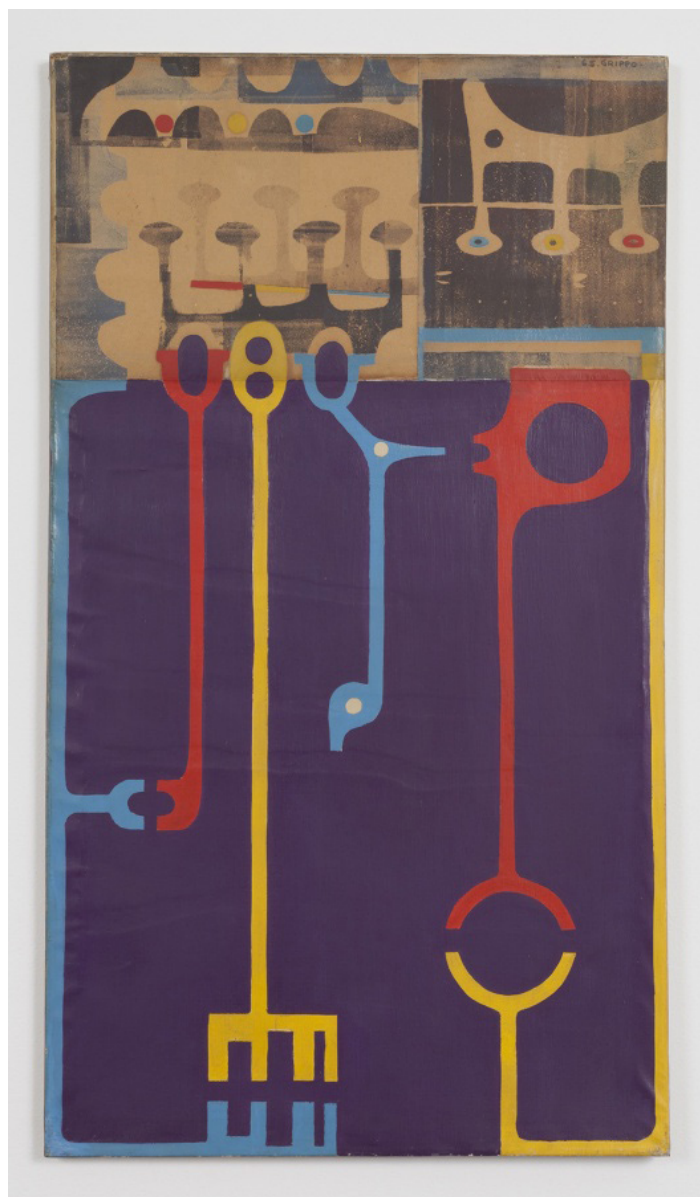


Fig. 47 Sin título, pintura (1966)

## CAPÍTULO 6

**Cecilia Vicuña**





Fig. 48 Cecilia Vicuña en Concón (1966)

## Cecilia Vicuña

Cecilia Vicuña nació en Chile en 1948 en una familia de artistas y escritores. Desde muy pequeña incursionó en el performance, el dibujo y la escritura, lo que la llevó a involucrarse de manera activa en el arte desde mediados de los años sesenta pintando en el taller que su padre armó en el patio de su casa, realizando performances no anunciadas en las calles y creando pequeñas instalaciones efímeras en el borde del mar a las que llamó *Precarios*. En 1965 creó *El Quipu que no recuerda nada* —el comienzo de su trabajo con el quipu.<sup>377</sup> En 1967 fundó la *Tribu No*, un grupo de artistas y poetas que realizaban acciones en la ciudad de Santiago.<sup>378</sup> Desde entonces su trabajo estuvo influenciado por la fuerza política del arte, la voluntad de generar conciencia en los seres humanos, en una dimensión sin tiempo donde lo pasado y lo futuro convivieran en un mismo presente. En 1971 le propuso a Salvador Allende un *Día Nacional de la Semilla*<sup>379</sup>, y también se acercó a hablar con Nemesio Antúnez —entonces director del Museo Nacional de Bellas Artes— para proponerle una exposición. *Otoño* se inauguró en junio de ese año y duró tan solo tres días. Pasó desapercibida entonces, pero con los años se ha transformado en una obra emblema de aquellos años en que el arte y el escenario político chileno proponían nuevos modos de hacer.<sup>380</sup> A los pocos meses en el mismo lugar la artista inauguró otra exposición *Pinturas, Poemas y Explicaciones* donde presentó sus pinturas, la instalación incluía un biombo —como soporte de la pintura— además de varios sillones europeos en ruinas, maceteros con plantas de interior y unas hojas dactilografiadas con poemas explicativos

En 1972 Cecilia Vicuña viajó a Londres con una beca del British Council para estudiar en la Slade School of Fine Arts de la University College, sin saber que sería el comienzo de toda una vida fuera de Chile. A comienzos de 1973 exhibió *Pain Things and Explanations* en el

<sup>377</sup> *Quipu* es una palabra de quechua que significa nudo. Es un sistema de contabilidad, registro histórico y literario de más de 5.000 años de antigüedad utilizado por algunos pueblos del Andes precolombino.

<sup>378</sup> Cecilia Vicuña bautizó a sus amigos Claudio Bertoni, Marcelo Charlín, Francisco Rivera y Coca Roccagiatia como la *Tribu No*, los cuales realizaron acciones como *Lea a Henry Miller* en que tal consigna era escrita con tiza por las calles de Santiago. Para más información sobre la *Tribu No* ver ensayo *Acerca de Cecilia Vicuña y la Tribu No, pasaron desde aquel ayer ya tantos años*, en *Poesía Chilena, Miradas, Enfoques, Apuntes*, Documentos, Santiago de Chile, 1990.

<sup>379</sup> Allende le dijo a la artista que tal vez para el año 2000. En 2001 la Galería Gabriela Mistral invitó a Cecilia a realizar *Semilla*.

<sup>380</sup> Por esos mismos años expusieron en el MNBA Gordon Matta Clark, Luis Camnitzer, Liliana Porter, Juan Pablo Langlois, entre otros.

Institute for Contemporary Arts (ICA) de esa ciudad. Allí conoció a Guy Brett, quien la escuchó proponiendo un movimiento social que fuera una gran obra de arte participativo. Junto a John Dugger, David Medalla y Guy Brett co-fundaron *Artists for Democracy* (AFD) en mayo de 1974, desde donde organizaron el *Arts Festival for Democracy in Chile* en la Royal College of Art. Durante ese período Vicuña creó *A Journal of Objects for the Chilean Resistance* (Fig. 58), una selección de *Precarios* realizados a diario durante más de un año como ofrendas para la resistencia chilena.

En todos estos acontecimientos profundizaremos más adelante, ya que por un lado fueron de vital importancia en la carrera de la artista, y por otro muchos son aún desconocidos por la historia del arte y en algunos casos se mantienen en el olvido. Esta tesis es también un intento de sistematizar, por primera vez, la obra de esta artista.

La producción de Vicuña, por entonces, giraba en torno a la situación política chilena, al dolor de lo que había sido destruido, a la mujer, su sexualidad, el budismo Zen<sup>381</sup> y la conexión con el mundo ancestral. Su obra adoptó su forma a través de lo que ella llama un *misterioso llamado*, aunque también estableció afinidades e influencias con el movimiento Fluxus y el Dadaísmo de los cuales tuvo conocimiento desde muy pequeña<sup>382</sup>. De ahí que la unión de ese llamado y la política se encuentren en el centro, como contenido descolonizador, de todos sus actos poéticos. El primero en referirse a la obra de Cecilia Vicuña como una obra conceptual fue Nemesio Antúnez durante la exposición de *Otoño*<sup>383</sup>. Para entonces la artista no estaba familiarizada con el término, ya que la aparición del arte conceptual era algo completamente nuevo en el terreno del arte, y más aún en el escenario local chileno. Más adelante, la teórica Lucy Lippard, quien ha seguido muy de cerca la carrera de la artista, dice que Cecilia Vicuña hizo *proto Land Art* en los sesenta en las playas de Concón, refiriéndose a los *Precarios*<sup>384</sup>. Para Vicuña su obra estaba entonces relacionada por completo a lo ancestral, a la vida, al goce, la memoria, el arte para ella tenía la misión de hacer visible aquello que el tiempo había borrado. Era plenamente consciente de que su arte era un “Arte Nuevo” y que

<sup>381</sup> Vicuña reconoce desde muy joven una gran influencia del budismo en su trabajo, lo menciona en el video que realizó la BBC y en varias entrevistas posteriores.

<sup>382</sup> En la charla que Cecilia Vicuña da en el MoMA en septiembre de 2015 dice: “Un día, ya instruida por mi visita a Nueva York, ya instruida por todos los cientos de libros sobre dadaísmo y surrealismo que había en los sesentas, en la biblioteca de mi abuela y de mis padres, me pregunté ¿cuál es el fin del arte? ¿Qué puedo hacer que no haya sido hecho ya? Entonces vi una foto de Picasso en su estudio, él tenía un montón de basuritas ahí, y vi en esos palitos y cosas insignificantes una relación con el entonces llamado arte primitivo.” (La transcripción y traducción del audio son mías)

<sup>383</sup> Vicuña, Cecilia. *Sabor a Mí*. Beau Geste Press, Inglaterra, 1973.

<sup>384</sup> Concón es la repetición de un mismo sonido: Con significa la fuerza vital, la deidad femenina que encarna en la mar. Con-Con es el doble encuentro de la mar consigo misma, del agua con el agua, el río Aconcagua y la Mar. En ese valle se encontraban las culturas del norte y el sur de Chile hace más de diez mil años.



continuaba lo que había propuesto el Dada, que se había creado según Jean Arp “para destruir los engaños de la razón y descubrir un orden irracional”.<sup>385</sup>

Luego de sus años en Inglaterra Cecilia Vicuña viajó a Colombia, originalmente por unos meses, y quedándose cinco años. Allí continuaron algunos trabajos iniciados en Londres como *Homenaje a Vietnam* (1977)<sup>386</sup> y las *Palabrarmas* (1966-)<sup>387</sup>. También realizó su film documental *Qué es poesía para Ud.?*, la acción del vaso de leche (1979) en sincronía con las acciones *Para no morir de hambre en el arte* del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en Chile, y los performances poéticos. Posteriormente Vicuña se mudó a Nueva York, donde vive y trabaja desde 1980. En 1981 participó en la exposición colectiva *Videos From Latin America* curada por Barbara London en el MoMA. London había realizado un viaje de investigación por la región en los años previos. Como dice el texto curatorial, la exposición estaba orientada a dar visibilidad al trabajo de veintiún artistas latinos que venían trabajando con video tanto en sus países de origen como en otros lugares. El poco acceso a la tecnología del video hacía que éste fuera un medio escaso. Sin embargo artistas y colectivos estaban utilizando el medio con aproximaciones al performance, la narrativa, el documental y la política. Cecilia Vicuña participó con *Three Works*, tres poemas visuales que hacían una reverencia a la tierra.<sup>388</sup>

Desde el comienzo y durante los más de cincuenta años de trayectoria de Cecilia Vicuña, su obra ha estado orientada al performance de una manera completamente inusual, llegando a ser catalogada por Helen Molesworth como una “performance-instalación de sitio específico”<sup>389</sup> por la multiplicidad de medios que siempre dispone y su utilización del espacio. Su carrera ha estado marcada por la dificultad de ser una artista, latina, mujer, indígena y mestiza en Estados Unidos. Sin embargo, la constancia de su discurso, la han llevado a merecer importantes

---

<sup>385</sup> El Dada o Dadaísmo surgió en medio de la brutalidad de la Primera Guerra Mundial (1914-1918) Este conflicto sin precedentes fue el resultado de la guerra de trincheras y los avances tecnológicos en sistemas de armamento, comunicaciones y transporte. Para los artistas del movimiento Dada, la guerra se limitó a confirmar la degradación de las estructuras sociales que dieron lugar a este tipo de violencia: la política corrupta y nacionalista, los valores sociales represivos, y la incuestionable conformidad de la cultura y el pensamiento. Los dadaístas buscaban crear una nueva forma de arte, de performance y de poesía, así como también una visión alternativa del mundo. Para más información ver William Rubin, *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. New York: The Museum of Modern Art, 1968.

<sup>386</sup> La influencia en Cecilia Vicuña del Dadaísmo tiene especial pertinencia en estos años en que la Guerra de Vietnam (1955-1975) recordaba la posición que los dadaístas habían adoptado frente a la I Guerra Mundial en 1916.

<sup>387</sup> Palabrarmas comenzó en 1966 como la unión de dos experiencias diferentes y conectadas a la vez, adivinar y palabrar. Son palabras que se arman y desarman revelando las metáforas que les dieron lugar, un viaje al interior del sentido del habla. Fue publicado por primera vez en 1984, cuando Cecilia Vicuña ya vivía en Nueva York y ella las sigue realizando hasta la actualidad.

<sup>388</sup> La exposición incluyó nombres como Anna Bella Geiger, Brasil, Tony Labat, Cuba o Jaime Ardila, Colombia. Para más información ver archivos del Museo de Arte Moderno de Nueva York, MoMA.

[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/5938/releases/MOMA\\_1981\\_0069\\_70.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5938/releases/MOMA_1981_0069_70.pdf?2010)

<sup>389</sup> la expresión original es “site specific performance installation” acuñada por Helen Molesworth en el catálogo de la exposición Dance/Draw, ICA Boston 2011-2012. Ver (Fig. 78)



distinciones, especialmente, en terreno de la poesía. Es paradójico que la obra de Cecilia Vicuña, realizada mayormente en un circuito marginal, en el entorno cotidiano del paisaje y de la calle, consiguiera muy tempranamente ser expuesta en instituciones artísticas oficiales como el MNBA en Chile, el ICA en Londres y en el MoMA en Nueva York y, sin embargo, no haya nunca conseguido la visibilidad y comprensión necesarias como para insertar su obra pionera en la historia del arte de la segunda mitad del siglo XX. Vicuña ha sido de gran influencia en las generaciones posteriores de artistas del continente americano. Sin embargo, la escasa inclusión de su obra en el relato histórico se presta a confusiones y conflictos de autoría entre su obra y la de otras artistas posteriores.<sup>390</sup>

En el presente capítulo ahondaremos en la relevancia que tiene para Cecilia Vicuña la conciencia y cómo cada una de sus obras ha ido tejiendo esta red de conocimiento y experiencias orientadas hacia la transformación, la desaparición y el futuro. Muchos de los textos citados, así como información inédita, ha sido provista por la propia artista, mediante el contacto personal de la autora de la tesis, a través de conversaciones, correos electrónicos y el acceso a su archivo privado. En una primera parte indagaremos en las obras realizadas por Vicuña en Chile y en Londres, en la creación de sus pinturas tempranas, sus acciones y de su escritura. Seguiremos con especial atención la ruta de su posición política, la creación del colectivo *Tribu No*, su colaboración con el CADA, exploraremos en las dimensiones ancestrales que la han guiado hasta hoy y en especial su trabajo en torno al Quipu y las semillas. Siguiendo algunas líneas comunes con los artistas ya analizados, revisaremos la importancia de Cecilia Vicuña en la creación de *Artists for Democracy*, y la publicación de *Sabor a mí* con Felipe Ehrenberg. En la segunda parte nos acercaremos más al período de su vida en Estados Unidos, a la recepción de su obra allí desde la participación en la exposición del MoMA en 1981 hasta sus más recientes publicaciones, performances orales y conferencias públicas.

Entender el lugar de una figura como Cecilia Vicuña en Nueva York es fundamental para establecer su relación con Chile, y especialmente su presencia cada vez mayor en la escena del arte contemporáneo actual. Revisaremos la realización de su film *Kon-Kon* para abordar el

---

<sup>390</sup> Recientemente la America Society de Nueva York, ha presentado la exposición *Hemispheres: A Labyrinth Sketchbook* de la artista Mexicana Silvia Gruner. En ella hay un ovillo de lana roja en la sala, frente a un video donde este es utilizado para trazar un dibujo en un espacio exterior, que luego es destejido al finalizar la acción. La obra de Gruner utiliza la estética que Vicuña viene trabajando desde comienzos de su carrera. Esta posible coincidencia no es tan grave como el hecho de que la curadora de la exposición Gabriela Rangel, con perfecto conocimiento de la obra de Vicuña no sea capaz de establecer las relaciones y diferencias. Son varios los libros publicados en Estados Unidos sobre la relación entre Vicuña y la lana roja, y también sobre el destejido de sus instalaciones, por ejemplo en el caso de *Antivero*, descrito por Katherine de Zheger en *Quipoem*.

origen de su idea de lo *precario*, daremos especial importancia a algunas de las publicaciones y ensayos en torno a su trabajo como *The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña/ QUIPOem* por Catherine de Zheger (1994-1997), *Cloud-Net* una instalación y performance, film y libro publicado por Cecilia Vicuña dedicado al calentamiento global (1999) y *Spit Temple: Selected Performances by Cecilia Vicuña* por Rosa Alcalá (2012). Concluiremos con una tercera parte abordando la paradójica presencia del trabajo de Cecilia Vicuña en instituciones como el MoMA o la Tate, y sin embargo su absoluta invisibilidad en la historia del arte latinoamericano. Plantearemos algunas de las principales problemáticas a las que los historiadores se enfrentan al tratar de explicar su trabajo, así como también las de las etiquetas en las que se la enmarca. Para ello profundizaremos en la visión ancestral y futura de esta artista, en la importancia del lugar en su obra, y de la fuerza ritual de su canto utilizando como ejemplo algunas obras clave de su poesía como *PALABRARmás* (1966), o de proyectos instalativos y de performance como *SemiYA* (1971-2000) (Fig. 72), su film *Kon Kon* (2010)<sup>391</sup>, y conceptos que van más allá de una obra como lo *precario* y el quipu (Figs. 73-79).

## El despertar de la Vicuña: conciencia de lo invisible, lo precario y lo futuro

Poco se sabe del arte en Chile durante la Unidad Popular, un período de mucha efervescencia que fue opacado por lo que vino después y que aún continúa sin ser estudiado en profundidad<sup>392</sup>. Sí se sabe, comenta el historiador del arte José de Nordenflycht, de la obra instalada por Gordon Matta Clark en el Museo Nacional de Bellas Artes en 1971, y de la instalación en el mismo museo de Luis Camnitzer y Liliana Porter en 1969. También sabemos algo de los vínculos entre Joseph Kosuth y Juan Downey en la misma época y de la exposición itinerante del MoMA, que exhibió por primera vez obras de Marcel Duchamp en Chile<sup>393</sup>. Entonces comenzó la creación del Museo de la Solidaridad, al cual gran parte de las obras reunidas en AFD fueron donadas, y del edificio de la UNCTAD III<sup>394</sup>, que albergó un grupo

<sup>391</sup> Ver film online en <https://vimeo.com/ondemand/konkon>

<sup>392</sup> Se conoce como Unidad Popular al período de gobierno del presidente Salvador Allende en Chile comprendido entre 1970 y 1973. Éste toma su nombre de la alianza política de la izquierda chilena que apoyó al candidato durante las elecciones presidenciales.

<sup>393</sup> De Nordenflycht, J. *La caída del otoño*. Aparece en *Otoño* (catálogo de exposición) Museo Nacional de Bellas Artes. 2007. P.11

<sup>394</sup> El edificio fue diseñado y construido en el tiempo récord de 275 días, entre junio de 1971 y abril de 1972, por el gobierno de Salvador Allende con motivo de la celebración de la tercera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo UNCTAD III. Ésta se celebró en Santiago de Chile, del 13 abril-21 mayo 1972. Su construcción fue posible gracias a innovadores sistemas de construcción y planificación, a lo que se sumó la aplicación de informática y un gran movimiento

importante de obras de artistas nacionales en una fusión arte-arquitectura sin precedentes. Como hemos mencionado brevemente, la obra de Cecilia Vicuña existía, sobre todo, fuera del mundo del arte, en las calles, las playas y los cerros, en el circuito poético y en lugares altamente marginalizados. Sin embargo, fue el contexto antes mencionado el que dio paso a su exposición temprana en el Museo Nacional de Bellas Artes, gracias a la visionaria actitud de Nemesio Antúnez quien, habiendo regresado hace muy poco de Nueva York, entendía plenamente los nuevos lenguajes del arte internacional, y formaba parte activa del escenario del arte en Chile, no libre de importantes conflictos partidistas entre instituciones y universidades.<sup>395</sup>

Según cuenta la propia artista en los comienzos de sus incursiones en el arte ésta visitó Chicago y Nueva York con una beca del American Field Service siendo cautivada por el arte primitivo. El entonces Primitive Art Museum (situado frente al MoMA) generó gran impacto en ella. Al poco tiempo de regresar, en 1966 estando en Concón (Fig. 48), un balneario de la costa de Chile, sintió un llamado que en sus palabras ocurrió de la siguiente manera: “lo primero fue percibir la conciencia de lo que vive, la mar, la luz y el viento, la conciencia de que actuar así era un arte nuevo vino en seguida”<sup>396</sup>. Comenzó como un juego en la playa con la memoria del arte que había sido borrada de esos lugares, el arte de los antepasados que habían existido en esa zona, de ese momento nacieron los *Precarios* (Fig. 49-50), un conjunto de palitos, basuritas, hilos, conchitas de mar, instalados sobre la arena en la orilla del mar, que eran borrados por el agua cada vez que llegaba a la orilla o por el ser humano al pasar. Con el tiempo y según el contexto los objetos *precarios* de Vicuña fueron adoptando diferentes significados. Por ejemplo, cuando las amenazas al gobierno de Salvador Allende en Chile se hicieron más evidentes, los *precarios* se transformaron en *Objetos para la resistencia* (Fig. 58), “políticamente ellos sustentan el socialismo, mágicamente ayudan a la lucha por la liberación, y

---

obrero que trabajó en jornadas de tres turnos diarios. Así mismo un importante grupo de artistas nacionales fue convocado para intervenir el edificio con obras que se integraran a la arquitectura y representaran el importante momento cultural que vivía el país. Después de celebrada la conferencia el edificio se transformó en el Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, como un espacio abierto para a comunidad y tras el Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en el Edificio Diego Portales, sede de la Junta Militar. Hoy alberga el Centro Cultural Gabriela Mistral GAM. Para más información ver documental *Escapes de Gas* de Bruno Salas. <https://vimeo.com/121805867>

<sup>395</sup> Nemesio Antúnez fue apuntado director del Museo Nacional de Bellas Artes a finales de los años sesentas, pero en una especie de boicot, el antiguo director Luis Vargas Rozas no quiso dejar el cargo, por lo que Antúnez habría ejercido su cargo “fuera de norma” hasta 1971, cuando fue nombrado oficialmente por Allende. Esta anécdota no deja de ser interesante para dejar abiertas algunas interrogantes para futuras investigaciones, ya que todo lo que Antúnez realizaría en sus años en el MNBA fue totalmente fuera de la norma, fuera de lo que se entendía por arte hasta entonces: arte europeo. No se puede entender este período, ni la participación de la joven Cecilia Vicuña en el museo sin tener en cuenta que Antúnez tuvo la visión, desde muy el comienzo de su carrera artística, de unir arte y cultura popular, trayendo, como la misma Vicuña señala en una entrevista “la psicodelia neoyorkina y los mimbros de Chimbarongo a un Museo de arte clásico”.

<sup>396</sup> Conversación con la artista, diciembre 2015.

estéticamente son tan bellos como pueden para confortar el alma y darle fuerza.”<sup>397</sup> Para Vicuña los *Precarios* son la expresión de un arte en su dimensión portadora de fortaleza, de energía transformadora y mágica. Si bien la historia de los objetos precarios se remonta a Concón, éstos deben ser pensados, como la mayor parte de la obra de Vicuña, como una obra en proceso.<sup>398</sup>

Volviendo a los años sesenta, y continuando con este llamado a la memoria de lo que había sido borrado y a la fragilidad de los objetos, la artista creó *El quipu que no recuerda nada*, un quipu que nació, según dice, en un momento de explosión de su conciencia, como una imagen virtual, una cuerda vacía, una imagen en su mente desde donde han ido naciendo otros nuevos quipus.<sup>399</sup> Esta obra es literalmente una obra imaginaria, que existe solo en la mente de la artista, fuerza imaginaria que la llevó a descubrir muy pronto que para los hombres de Los Andes el quipu tenía su contrapartida virtual, el *ceque*, una conceptualización del espacio-tiempo diseñada en cuarenta y un líneas visuales que nacían del Cuzco en todas direcciones. Las líneas no eran marcas físicas en el suelo, sino que líneas de visión entre puntos, que juntas configuraban un quipu imaginario que unía las comunidades del mundo andino.<sup>400</sup> Pensar en un *quipu que no recuerda nada* parece casi una contradicción, ya que el quipu fue y sigue siendo portador de una información inmedible, tanto sobre el pasado como sobre el futuro. Un quipu sin recuerdos, sin memoria, es como un pueblo sin historia. Los quipus fueron prohibidos por la iglesia católica a los Incas después de la conquista del Perú, borrando con ellos una parte importante de la historia que aún queda por escribir. Sin embargo, en 2015, científicos especializados en intentar decodificar la información de los quipus han comenzado a encontrar modos de leer lo que en ellos está escrito.<sup>401</sup>

En 1967, en busca de otros modos de llevar a cabo acciones poéticas colectivas, un día, sola en su habitación, Cecilia Vicuña escribió el *No Manifiesto*. Se lo leyó a sus amigos y les dio un *No Carnet*, anunciándoles que desde entonces eran la *Tribu No* (Fig. 52). Ellos se rieron e ignoraron este invento, pero el nombre quedó y ellos fueron uniéndose a las acciones poéticas

---

<sup>397</sup> Cita a la artista obtenida de reactfeminism.org

<sup>398</sup> En el año 2013 para la exposición *Artists for Democracy, El Archivo de Cecilia Vicuña* se exhibieron 400 objetos precarios, pertenecientes a la obra *A Journal of Objects for the Chilean Resistance*. Esta fue la primera exposición dedicada la experiencia que la artista había vivido en Londres, contando con una recreación de la *Ruca Abstracta*, una selección de sus pinturas, videos, y la instalación sonora *El Quipu de los lamentos*.

<sup>399</sup> Conversación con la artista, diciembre 2015.

<sup>400</sup> En 2012 Cecilia Vicuña produjo una serie de 32 *Chanccani quipu* en formato de libro de artista editados por Granary Books, Nueva York. En él cuenta la historia del quipu y sus varios significados.

<sup>401</sup> Para más información ver NY Times <http://www.nytimes.com/2016/01/03/world/americas/untangling-an-accounting-tool-and-an-ancient-incan-mystery.html>

que Vicuña realizaba en la ciudad de Santiago. Los actos no fueron documentados, ella confiaba en que la memoria colectiva de la ciudad los conservaría, y así lo hizo. Hoy la *Tribu No* circula como un mito en la historia del arte chileno, y los participantes del grupo, disuelto cuando Vicuña se fue a Londres, cuentan sus diferentes versiones y discuten la autoría.

Por entonces una de las revistas mexicanas de poesía más emblemáticas de esos años, *El cuerno emplumado*, publicó unos poemas suyos y al poco tiempo la invitó a viajar a México y Estados Unidos para publicar su libro, lo que nunca llegó a ocurrir. Sin embargo, el viaje trajo consigo un encuentro de suma importancia para la pintura de la artista, puesto que Vicuña llegó al estudio de la pintora surrealista mexicana Leonora Carrington. Hasta entonces solo había pintado formas abstractas, sin embargo, poco antes de llegar a México había visto en Nueva York un nuevo modo de continuar la tradición colonial de la pintura al óleo que le había impuesto la Iglesia Católica a los indios sudamericanos en el siglo XVI. “Los indios subvirtieron las imágenes, dice Vicuña, y yo vi que las podía subvertir aun más.”<sup>402</sup> Una vez en el estudio de Leonora Carrington vio que su pintura era el método más “correcto” de transferir las imágenes de su mente a la tela y desde allí comenzó una nueva pintura la que fue creando en paralelo a otras obras y que incluso hoy resulta indispensable para articular la consciencia política y espiritual encarnada en su obra. En una descripción de sus pinturas Lucy Lippard destaca “un Ángel menstruando (Fig. 59); una *pintura histórica* de Fidel Castro, parcialmente desnudo, bienvenido por Salvador Allende con una mariposa posándose sobre su mano; Violeta Parra con su cuerpo cortado en tres partes; los héroes de la revolución en un estilo que combina los santos coloniales y las caricaturas populares; Lenin de pie en un frío paisaje surrealista con un pájaro hembra llevándole las buenas noticias que, en palabras de Lenin dicen: “La liberación del proletariado nunca será completa hasta que la liberación de la mujer sea completa.”<sup>403</sup> La artista dejó de pintar durante algunos años y volvió a tomar los pinceles para recrear *Los ojos de Allende* en 2013.<sup>404</sup>

---

<sup>402</sup> Conversación con la artista. Diciembre de 2015. Cabe destacar aquí también la idea acuñada por Vicuña sobre las Calcomanías en sus pinturas a las cuales se refiere Dawn Adés en un ensayo introductorio en el catálogo de la exposición de la artista en England & Co Gallery en Londres en mayo de 2013. Allí Adés señala: “el término calcomanías en la obra de Vicuña refiere a una de las técnicas favoritas de los surrealistas la *decalcomania*, un tipo de jaspeado donde las configuraciones automáticas de la tinta mojada del gouache son ligeramente interpretadas. Pero las *Calcomanías* no son automáticas en el sentido que lo eran las decalcomanías, que sería producir un campo visual no guiado, sino que son transferencias.”

<sup>403</sup> De Zheger, C. (1997) *The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña/ QUIPOem*. Wesleyan University Press. P.9

<sup>404</sup> Para más información sobre la pintura de Cecilia Vicuña ver la pieza documental de la cineasta chilena Carolina Zuñiga *Los ojos de Allende* disponible en el sitio web de la artista.

En el otoño de 1969 Cecilia Vicuña tuvo la idea de hacer una obra que preservara las hojas de los árboles, como “una idea descabellada” cuyo principal motivo era el placentero acto de recolección. Para entonces el estado contemplativo era la médula de la poesía, la máxima expresión contra la sociedad de consumo, el gozo – el hacer por placer- era visto como un acto de subversión. Cuando la artista le propone a Nemesio Antúnez hacer la obra en el Museo de Bellas Artes él acepta y propone la sala llamada Forestal, por estar contigua al Parque Forestal donde se emplaza el edificio, y bautizando la pieza como “Salón de Otoño” (Fig. 53-54). La artista comenzó la recolección de las hojas, y como cuenta en "diario de otoño" fueron los jardineros de los parques, su madre, su hermano y algunos amigos los que llevaron camionadas de hojas hasta el lugar. El día mismo de la inauguración estuvieron recibiendo las hojas y metiéndolas con ayuda de palos hasta la sala de exposición, formando un mar oscuro con algunas hojas sueltas y otras en bolsas de plástico. La gente podía quedarse observando el montón de hojas, o intentar cruzar la sala para poder llegar a leer los textos que la artista había escrito relatando todo el proceso de la exposición y el significado de la obra. Allí decía:

Esta obra no tiene preocupaciones respecto del futuro. Existe sólo para el presente, para un instante (...) En esta preocupación por el aquí y el ahora (...) la pieza otoño quiere causar placer al público (...) Una obra dedicada al gozo no es una obra apolítica, porque quiere hacer sentir la urgencia del presente, que es la urgencia de la revolución.<sup>405</sup>

En una reconstrucción posterior de la pieza, el curador Alberto Madrid dice que el carácter revolucionario de la obra es que contribuye a que los sujetos miren su entorno de un modo distinto.<sup>406</sup> Como si lo político pasara por la observación del mundo cotidiano, en poner mayor atención a los pequeños detalles. La obra de Vicuña pudo parecer inocente en su hacer, pero no lo era en el contexto político y social de esos años. En su primera exposición individual el museo estaba cerrado por duelo, habían asesinado al ex Ministro del Interior Edmundo Pérez Zujovic, por lo que el gobierno había declarado estado de sitio. Es por eso que tan sólo asistieron algunos amigos, y existen escasas fotos del evento. Tal vez sea también por eso, que Nemesio Antúnez llamó más tarde a la obra de Vicuña una obra de arte

---

<sup>405</sup> *Idem*

<sup>406</sup> Esta reconstrucción se lleva a cabo en 2007 con motivo del avance del proyecto *Hacia otra historia del arte en Chile* del Fondo Nacional de la Cultura y las artes.

conceptual, introduciendo esta idea por primera vez en su obra. Él comprendía las dimensiones políticas y conceptuales de la obra de Vicuña, tanto como para involucrarse en ella desde la institución más importante en el panorama artístico del Chile de esos años.

*Otoño* fue concebida por su autora como una escultura, catalogada por Nemesio Antúnez como una obra conceptual, y poco a poco insertándose como una de las primeras manifestaciones del arte conceptual y el performance en Chile. Como bien dice José Nordenflycht la historia del arte en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular es un período que aún no se ha transitado lo suficiente como para que podamos dimensionarla. “De hecho nuestro feble canon historiográfico casi ignora ese período y por supuesto todo lo que contuvo y propuso.”<sup>407</sup> Lo particular del trabajo de Vicuña es que ella nunca se detuvo ante estos asuntos de la historia del arte, sino que continuó su trabajo con plena conciencia de que la suya era una labor que generaba y generaría un impacto importante, aunque a veces silencioso, en la sociedad que por entonces en Chile parecía estar cambiando el rumbo de la historia.

Cargada de esa energía por la gran transformación social y cultural que estaba ocurriendo en su país, ya en Londres, Cecilia Vicuña dio una conferencia en el contexto de su exposición *Pain Things and Explanations* que mostraba las múltiples dimensiones y el fuerte compromiso político de su obra. *Art in The Chilean Revolution* hablaba de la vida en Chile, de la situación cultural y política del gobierno de Allende, del gozo y del pueblo Mapuche.<sup>408</sup> En los meses siguientes vino el golpe de estado y el British Council decidió dar término a la beca de Vicuña. Sin embargo, el Consejo Nacional por las Libertades Civiles defendió el caso y consiguió una visa de residente para la artista. Entretanto el artista político Conrad Atkinson, amigo cercano de Vicuña, realizaba el encuentro *Art and Politics* como parte del programa de *Alineación* organizado por el ICA en abril de 1974. Vicuña, como parte del público asistente y molesta por la banalidad de la conversación y las preocupaciones de los artistas en relación al creciente mercado del arte, pide la palabra para dar cuenta de la situación que los artistas estaban viviendo en Chile durante los primeros meses de la dictadura. Guy Brett, David Medalla y John Dugger estaban entre el público y al finalizar el encuentro Medalla se acercó para hablar con Vicuña. De esa y otras conversaciones surgió Artist for Democracy (AFD) (Fig. 55-56). Rápidamente comienzan la organización del *Festival de las Artes por la Democracia en Chile*. Por entonces el padre de Guy Brett era el rector del Royal College of Art, por lo que les

---

<sup>407</sup>Nordenflycht, J. *La caída del otoño*. (2007) (Catálogo de exposición) Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago. P.11

<sup>408</sup> Cecilia Vicuña cuenta que durante esa conferencia dijo que en la Isla de Chiloé las parejas iban a hacer el amor a la playa para pedir por la fertilidad del mar.

cedió un espacio para trabajar. Entre mayo y octubre de ese año el grupo se reunió regular e informalmente en una organización abierta donde artistas y voluntarios pudieron participar o retirarse según fuera necesario. El grupo medular de sus cuatro fundadores envió invitaciones a artistas de todo el mundo a participar en un frente amplio para oponerse a la dictadura donando obras para apoyar el movimiento por la democracia en Chile. Cientos de obras y telegramas de apoyo comenzaron a llegar<sup>409</sup>.

Más de diez mil personas asistieron a la manifestación masiva realizada en Trafalgar Square el 15 de Septiembre de 1974, para la cual John Dugger realizó un estandarte emblema con ayuda de Vicuña con la consigna *Chile Vencerá*. En ella hablaron Hortensia Bussi de Allende, viuda del presidente y el embajador de Suecia en Chile durante la Unidad Popular, Harald Edelsman. Durante el evento se anunció el Festival y la subasta de las obras donadas.<sup>410</sup> El Festival resultó un éxito de convocatoria con performances, conferencias, proyecciones de cine, y otras actividades. Las obras pretendían ser subastadas a beneficio de la oficina de Chile democrático en Roma que representaba la unión de todos los partidos de la Unidad Popular en el Exilio. Lamentablemente la subasta no tuvo éxito, y el día de finalización del Festival el director de AFD, David Medalla, convocó a una reunión para proponer la donación del dinero al MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria en Chile). A esto Cecilia Vicuña, Guy Brett y John Dugger se opusieron, lo que generó la división del grupo y el fin del proyecto como había sido pensado en su origen.<sup>411</sup> Según cuenta Cecilia Vicuña, más allá del triste fin que tuvo AFD

(...)el nivel de conciencia de los participantes se hizo patente en el hecho de que nuevas formas de organización y expresión emergieron del festival, para permitir a los

---

<sup>409</sup> Cecilia Vicuña cuenta en una entrevista en Revista Artishock con motivo de la exposición *Artists for Democracy. El Archivo de Cecilia Vicuña*: “En esa ocasión, cerca de 10.000 personas se reunieron en Trafalgar Square para protestar contra el Golpe Militar en Chile, dando lugar a este trabajo realmente monumental, histórico, que jamás se ha visto en Chile.” Para mayor información sobre estos telegramas y obras donadas ver catálogo de la exposición.

<sup>410</sup> Se reunieron 326 obras de artistas de renombre como Claes Oldenburg, Sol Lewitt, Christo, David Hockney, Roberto Matta, etc. y de artistas jóvenes y colectivos de arte como el CAYC de Argentina. Para más información sobre estos acontecimientos ver *Artists for Democracy. El Archivo de Cecilia Vicuña* (catálogo de exposición) Ed. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile, 2014.

<sup>411</sup> En 1970 al llegar al poder Salvador Allende Chile se convirtió en un centro de experimentación y creatividad que atrajo a artistas e intelectuales de todo el mundo, entre ellos Paulo Freire y Mario Pedrosa de Brasil, y a Stafford Beer de Gran Bretaña. En 1971 se realizó *Operación Verdad*, un encuentro de intelectuales que incluye a José María Moreno Galván, Claudio Levi y Mario Pedrosa, quienes proponen crear un Museo Internacional de Arte para apoyar el gobierno de Allende. Este proyecto da lugar al actual Museo de la Solidaridad en Chile, para el cual artistas de todo el mundo donaron obras. Tiempo después de finalizar el Festival de Artists for Democracy, evento que no tenía ninguna relación con el Museo, Guy Brett donó una parte importante de obras que se habían reunido durante el Festival en Londres. Hoy mas de 100 obras de la colección del Museo de la Solidaridad provienen de esa donación.



trabajadores de la cultura usar su energía para movilizar grandes números de personas en apoyo a la lucha antiimperialista y antifacista de los pueblos.<sup>412</sup>

Hoy es posible ver que en una combinación entre las fuerzas populares en contra de la dictadura y un enorme grupo de personas, artistas, poetas, etc., de todo el mundo, con la fe puesta en que era posible cambiar el curso de la historia, *Artist for Democracy* consiguió algo irrepetible. Desde entonces nuevas formas de hacer han surgido a través de internet y grupos organizados. En ese sentido el trabajo de Cecilia Vicuña ha sido pionero, pudiendo seguir el proceso natural de su llamado, pasando constantemente del ámbito político público, que significan acciones como las de AFD, a un círculo más íntimo en su trabajo, más solitario, donde se la ve caminando por las calles de Nueva York en protesta por la extinción de las abejas u otras acciones. Con el tiempo, y desde su primera incursión en el cine en Colombia, el número de piezas de video se ha incrementado de manera complementaria a sus performances cruzando siempre el territorio político, la poesía y especialmente la defensa de la naturaleza. Es importante observar que tanto en sus comienzos como hoy, tanto en Chile como en Reino Unido o Estados Unidos, y donde quiera que Cecilia Vicuña esté, su obra ocurre en los lugares menos esperados, en la calle, en el paisaje, en el espacio público, en el circuito artístico, en el poético y hasta en el científico.

Con esa versatilidad y fuerza creadora, Cecilia Vicuña fue presa fácil de la censura. En 1973 consiguió publicar *Sabor a Mi* (Fig. 57) gracias al apoyo de la editorial Beau Geste Press.<sup>413</sup> Sin embargo, años antes en Chile éste había sido censurado sin razones por la editorial de la Universidad Católica de Valparaíso (algunos de los poemas allí incluidos hablan de un erotismo adolescente e irreverente como la propia juventud). Cuando el libro consiguió ser publicado este incluyó también el diario de la creación de *Otoño*, la creación de los objetos precarios, una crónica sobre la muerte de Allende y un breve texto explicatorio de las pinturas que conformaron *Pain Things and Explanations*. En ella Vicuña decía:

Considero mis cuadros una artesanía ritual, objetos que existen independientemente de “la historia del arte”, como si esa historia se hubiese muerto o nunca hubiese existido

---

<sup>412</sup> *Artists for Democracy* (catálogo de exposición) Op.Cit (sin paginar)

<sup>413</sup> Beau Geste Press fue una editorial creada por el artista mexicano Felipe Ehrenberg, la que dedicó gran parte de sus publicaciones al movimiento Fluxus y libros de artista.

(...) Esas formas vienen de un lugar concreto y van a otro lugar igualmente concreto, son vehículos de espacio interior y exterior.<sup>414</sup>

Mostrando su rechazo a la historia establecida, a la construcción de la historia como la conocemos y especialmente a la historia del arte y sus cánones, el trabajo de Vicuña ha intentado abolir las categorías, pero, como veremos más adelante, no ha podido escapar de las etiquetas que intentan explicar su obra.

Siguiendo viaje, Cecilia se va a Colombia en 1975. Continúa con el desarrollo de su libro *PALABRA más*, un juego de palabras que forman conexiones entre ellas creando adivinanzas, que contienen una pregunta y una respuesta a la vez. La artista había comenzado a “ver” estas palabras en 1966 desarrollando constantemente nuevos acertijos mezclando reflexiones de la vida cotidiana, textura y formas de lenguaje dando origen a nuevos significados. Se trata de “Palabras que abren palabras”, como dice Vicuña. Allí también dio forma a su obra *Homenaje a Vietman* (1977) (Fig. 60-61) que constaba de unas pinturas murales en seda y algodón trabajadas como los estandartes de John Dugger e inspirados en los estandartes budistas y las técnicas vietnamitas del trabajo en algodón. En instalación estaban también algunas pinturas *La mano poderosa* y *Sueño*. Ese mismo año la artista regresó a Chile por primera vez después del golpe de estado. La imagen de Chile había cambiado por completo a la de sus recuerdos alejando la posibilidad de regresar a vivir allí. Regresó a Bogotá y luego a Chile nuevamente en 1979, para exponer sus pinturas en la Galería CAL. La recepción de su obra fue una gran decepción, la crítica la catalogó de “mala pintura”, la subversión de la pintura colonial que proponía Vicuña no podía ser comprendida entonces. Instalada en Colombia, pero manteniendo el contacto con Chile, en 1979 recibe un llamado de Lotty Rosenfeld, artista chilena perteneciente al grupo CADA para participar de las acciones *Para no morir de hambre en el arte* que se estaban realizando en oposición a la dictadura, proponiendo hacer un evento simultáneo en Bogotá, Toronto y Santiago. Cecilia Vicuña realizó *Vaso de leche* (1979). Ese año, mil novecientos veinte niños murieron por beber leche contaminada. Una compañía había añadido pintura y agua a la leche para hacer más dinero. En protesta al crimen de la leche la artista anunció el derramamiento de un vaso de leche en frente de la resistencia del liberador

---

<sup>414</sup> Vicuña, C. (1973) *Sabor a mí*. Beau Geste Press. Edición bilingüe. Inglaterra-Latinoamérica. Sin paginar.

Simón Bolívar. La gente se reunió y ella derramó el vaso anudado con un hilo rojo sobre el pavimento<sup>415</sup>.

Colombia era uno de los pocos países entonces donde no había llegado la dictadura, y existía aun la posibilidad de actuar con libertad. Entonces la artista se embarcó en su primer pieza filmica *¿Qué es poesía para Ud.?*, la cual había comenzado como una de las acciones de la *Tribu No* en Santiago preguntando a la gente por las calles, pero esta vez documentando cada una de las respuestas espontáneas. Al año siguiente Vicuña fue invitada a realizar un performance en Jacksonville Florida y Nueva York donde conoció al artista argentino César Paternosto con quien se casó, instalándose a vivir en esa ciudad.<sup>416</sup> Como ella misma cuenta, él era un artista que estaba ya instalado en la escena de artistas latinoamericanos de la ciudad, por lo que ella llegó a conocer muy rápidamente a un círculo de gente que sería fundamental en el desarrollo de su carrera en Estados Unidos.

### Una Vicuña en Nueva York desde 1980 hasta hoy<sup>417</sup>

Al llegar a Nueva York Cecilia Vicuña encontró un nuevo impulso para explorar sobre el quipu y la metafísica del tejido. Las calles de la ciudad se convirtieron nuevamente en su lugar de trabajo, realizando “tejidos callejeros” e improvisadas instalaciones precarias en las veredas en respuesta al movimiento de la tierra y el agua bajo el pavimento. En gran parte la llegada de la artista a esta gran urbe se vio enriquecida por la figura de Lucy Lippard, quien la invitó a unirse a *Heresies Collective*, una agrupación y publicación feminista sobre arte y política<sup>418</sup>. La influencia de la ciudad y la nueva comunidad de poetas y artistas permitió a Vicuña entrar más profundamente en el universo poético, descubriendo escritos sobre física

---

<sup>415</sup> Algo que quedó borrado en la historia del arte en Chile es que esa acción fue realizada por Cecilia en correspondencia a la invitación del CADA a participar de la acción colectiva *Para no morir de hambre en el arte* la que fue realizada el mismo año en Santiago como respuesta a la situación política y cultural durante la dictadura de Pinochet. Como bien dice Candice Amich en su texto *From Precarity To Planetary*, Vicuña pertenece a una generación de artistas performativos latinoamericanos que han sido excluidos de la narrativa dominante del performance y el arte conceptual de la segunda mitad del siglo veinte, una historia que ha privilegiado a productores europeos y norteamericano borrando las contribuciones artísticas del sur global”. Ver <http://muse.jhu.edu/journals/gbs/summary/v007/7.2.amich.html>

<sup>416</sup> La relación con César Paternosto fue el comienzo de una fructífera colaboración, él estaba profundamente interesado en la relación entre el movimiento vanguardista de la abstracción geométrica y el uso de la geometría en el mundo precolombino. La investigación de César Paternosto sobre el trabajo en piedra de los Incas se publicó bajo el nombre *Piedra Abstracta* en 1989. Más adelante, realizó la exposición *Paradigma Amerindio* en el IVAM de Valencia, España para el cual se publicó un completo catálogo con obra de artistas como Annie y Joseph Albers, Cecilia Vicuña, entre otros.

<sup>417</sup> El título *Una Vicuña en Nueva York* viene de un reportaje realizado por Luis Vargas Saavedra para el diario el Mercurio en febrero de 1996. Ver archivos en [memoriachilena.cl](http://memoriachilena.cl)

<sup>418</sup> Para más información sobre *Heresies Collective* ver <http://heresiesfilmproject.org/synopsis/>

cuántica, biología y antropología andina.<sup>419</sup> Desde entonces su poesía comenzó a reflejar con más fuerza una confluencia entre esos temas y la cosmovisión indígena. Durante los años 1980 y 1981 Vicuña comenzó a realizar pequeñas intervenciones en la ciudad como *Bosques de Nueva York* (1981) (Fig. 62) unos pequeños hilos de lana roja colgados de unos árboles nativos en el jardín botánico del barrio del Bronx, o *Side Walk Forests* (Fig. 63) unas líneas pintadas en la vereda de cemento de cuyas grietas crecían pequeños pastos o plantas verdes, o *Dad Ver* realizada en el Alternative Museum de Nueva York donde la palabra VER está escrita sobre el suelo con tierra de la ciudad, acompañada de un textil *palábrico* que escribe la palabra DAD en lana roja.

El comienzo de los años ochenta fue también el comienzo de la concreción de muchos de los proyectos que Vicuña había comenzado antes de salir de Chile. Como ya mencionamos en la introducción a este capítulo, al año de su llegada a Nueva York Cecilia Vicuña mostró su primera pieza de video en el MoMA, en la exposición *Latin American Videos*, la misma pieza viajó luego a la Bienal de Medellín en Colombia. Al año siguiente exhibió sus *Precarios* en la America Society de la misma ciudad, en la exposición grupal *Women of the Americas*. Poco después se publicó su primer libro en Estados Unidos bajo el título *Precario/Precarious* (1983) editado por Tanam Press, y su *Palabraromas* finalmente vio la luz publicado en Buenos Aires (1984).

En 1989 un plebiscito convocado por Augusto Pinochet ponía fin a la dictadura chilena después de diez y seis años, dando comienzo a un periodo histórico conocido como la transición a la democracia. Cecilia Vicuña viajó a Chile para realizar un performance de sus poemas y cantos andinos invitada por Carmen Waugh a la galería Casa Larga en Santiago. Allí conoció a José Pérez de Arce y Claudio Mercado, escritores, músicos y etnomusicólogos del Museo Chileno de Arte Precolombino<sup>420</sup>. En 1990, después de años de censura, se publicó el primer libro de Cecilia Vicuña en Chile *La Wik'uña*, dedicado a la relación simbólica entre el agua y el hilo en Los Andes. Lamentablemente, y como da testimonio la propia artista en algunas conversaciones sostenidas a lo largo de esta investigación, el libro fue ignorado por la prensa. Era de esperar que en un país saliendo de un contexto político complejo, en el cual el arte había tomado un carácter político, absolutamente enfocado en las muertes y

---

<sup>419</sup> Cuenta Cecilia Vicuña que al llegar a Nueva York la biblioteca de Cesar Paternosto tenía una gran cantidad de libros sobre el mundo Andino, del cual ella nutrió gran parte de su trabajo.

<sup>420</sup> José Pérez de Arce, Claudio Mercado y Cecilia Vicuña han realizado innumerables colaboraciones entre ellas *Paracas* una animación tridimensional de un textil precolombino y *Kon Kon* el cual revisaremos más adelante. La colaboración entre ellos continúa hasta el día de hoy en múltiples películas y performances.

desapariciones de las personas, en la denuncia explícita de la muerte, la censura y el miedo, las preocupaciones, no menos políticas de Vicuña por el medioambiente, fueran desatendidas e incomprendidas, o en el mejor de los casos consideradas irrelevantes en ese momento histórico.

Con la perspectiva de hoy es posible ver que el trabajo de Vicuña fue tomando conciencia de preocupaciones más globales, alcanzando una escala planetaria que opera en dimensiones absolutamente colectivas involucrando en sus actos, escritura y pensamiento un cuidado mayor por el ser humano, ya no solo por las sociedades castradas por el fascismo, sino por toda la humanidad en riesgo de desaparecer producto del trato inconsciente que damos a la naturaleza y la poca escucha que prestamos a nuestros ancestros. Esta conciencia mayor se hace visible como unidad en la publicación *Unravelling Words & the Weaving of Water*, una antología parcial tres libros anteriores *Precario*, *Palabraromas* y *La Wik'uña* editado y traducido por Eliot Weinberger en 1992. El libro llevó a Cecilia Vicuña a viajar por Estados Unidos, desarrollando un nuevo lenguaje performativo en la canción, el gesto y el tejido colectivo. Utilizando hilos y moviéndose entre la audiencia mientras cantaba e improvisaba variaciones de sus poemas, quebrando la barrera con la audiencia, creando una instancia colectiva donde todos participaban en la creación de un momento en el tiempo. Desde entonces las performances orales de la artista fueron adoptando esta forma: ella nunca lee sus poemas, sino que los va creando en el momento, como en un cruce entre el llamado ancestral, los objetos y acontecimientos presentes en el lugar de la acción, y lo que ella misma denomina su obra futura.

En 1992 se cumplían quinientos años del “descubrimiento” de América y la curadora Catherine de Zheger invitó a Cecilia Vicuña a realizar una instalación en el contexto de la exposición *America, The Bride of the Sun, 500 years of Latin American Art* en el Royal Museum de Antwerp, Bélgica. Con ello comienza una importante amistad entre la curadora y la artista. De Zheger viaja a Chile para documentar los performances y primeros trabajos precarios que Cecilia Vicuña había realizado en los sesentas. Viajan a la montaña, a la playa y en base a interminables conversaciones de Zheger decide comenzar a trabajar en el libro *The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña/ QUIPOem*, el cual está editado de tal manera que posee dos libros en uno. Por un lado está la obra, podríamos decir, plástica de la artista, revisada en tres textos, uno de Catherine de Zheger, otro de Lucy Lippard y otro de Kenneth Sherwood. En el

reverso, o por la otra cara, en *QUIPOem* están los poemas de Cecilia Vicuña. Todo el libro está ilustrado con dibujos y fotografías de la artista.

En *Spinning the Common Thread* (Hilando la hebra común), Lucy Lippard comienza por un relato biográfico y va “hilando” la relación entre sus distintas obras, abordando sus acciones, sus pinturas e instalaciones en relación a los *Precarios*. Destaca la relación que hace Lippard al comienzo entre Cecilia Vicuña y el animal la Vicuña, un tipo de camélido andino que vive en lugares altos por lo que es considerado el animal de los dioses, sagrado para las culturas de Los Andes. Las Vicuñas, cuenta, eran animales salvajes hasta la conquista de los españoles, la fuerte fibra de su lana les provee de calor y bienestar tanto a ellas como a los habitantes de las altas cumbres. Se cree que nacían en los saltos de agua por lo que su lana es asociada con la corriente del río, con el torrente de la vida. De ahí la relación directa con las performances de la artista. Entre las pinturas de Vicuña se encuentra *La Vicuña Andean Animal*, un autorretrato desnuda en el cual ella está abrazando a su tocaya, las que comparten un mismo ojo. Continuando en el relato, Lippard profundiza en la creación e importancia de los *Precarios* en la obra de la artista, haciendo notar que algunos aparecieron en sus primeras pinturas abstractas antes de su viaje a México. Dice:

Los efímeros precarios, cuyo atar es tan flojo, tan flexible, que las partes parecen haberse unido en un soplado conformando un todo que podría metamorfosearse de un momento a otro. Si los precarios son la hebra común, la acción de tejer es en sí misma la hebra estética y espiritual que corre a través de toda la producción cultural de Vicuña. (En Los Andes, dicen que tejer es dar luz.)<sup>421</sup>

Vicuña comienza su exposición *Precarious* en Exit Art en Nueva York (1990) con un ritual transformador. Describe Lippard que allí ella escoge tejer en el espacio de la galería, comenzando con los orígenes del tejido, que era hecho por las mujeres con la intención de hacer un nido, imitando a los pájaros, y los orígenes de su propio tejido. El cruce de las formas al que recurre en las esculturas toma posición por el acto de tejer, la unión de los opuestos, lo horizontal y lo vertical, que en las religiones andinas representa la fertilidad y la continuidad de la vida. El cruce podría ser también un símbolo de experiencia bicultural, caminos que se encuentran y parten. La palabra en quechua para lenguaje es “hebra”, y para conversaciones

---

<sup>421</sup> De Zheger, Catherine. *The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña/ QUIPOem*. Wesleyan University Press. 1997. P.10

complejas “bordado”. Comúnmente la hebra o hilo en el trabajo de Vicuña está interrelacionado con una postura a favor del agua, que es un oportuno emblema de su arte, ya que el agua simboliza fluidez y fragilidad, así como también sentido del cambio. Cita Lippard a Vicuña diciendo: “El agua quiere ser escuchada, todo se está desmoronando por una pérdida de conexiones. Tejer es la conexión que se está perdiendo, la conexión entre las personas y ellas mismas, las personas y la naturaleza.”<sup>422</sup> Como en ocasiones anteriores Vicuña sabía que su exhibición no sería percibida como políticamente activa, por ser demasiado metafórica y sutil. Sin embargo, asegura Lippard, la primera conexión entre lo urbano, e incluso de escala planetaria, y estas pequeñas obras, es una conexión espiritual/política con la tierra, la naturaleza, especialmente en términos de lo que la sociedad ha hecho a las aguas, a nuestros precarios hilos de vida.<sup>423</sup>

Durante esta misma exhibición Vicuña realizó acciones en la ciudad, en el barrio entre la galería y el río, llamando la atención sobre la circulación del agua en la ciudad como un torrente sanguíneo urbano. Las acciones no fueron anunciadas, las personas podían encontrárselas, pisarlas, llevarlas a casa o ignorarlas. Vicuña decía entonces que le impresionaba que los neoyorkinos no recogían cosas de la calle, incluso cosas de valor, y que le daba curiosidad el destino de los *precarios*. Lippard cree que existe un firme elemento espiritual en el proceso de hacer los *precarios*, que comienza con el reconocimiento de valor en lo perdido o descartado, cita a la artista que afirma:

Tengo un sentimiento muy intenso, de que lo que hacemos son ya restos de lo que estamos haciendo. La muerte del agua son nuestros poemas. Yo intento traer la conciencia de lo que estamos dejando, recogiendo las cosas soy consciente de lo que ha sido descartado, pero permanece.<sup>424</sup>

Casi al mismo tiempo de la exposición en Exit Art Vicuña comenzó la creación de su segundo film *Paracas* en colaboración con José Pérez de Arce y Claudio Mercado. Para ella este era un poema visual-sonoro una de tres partes de una “meditación sobre el tejer”, junto a su

---

<sup>422</sup> *Idem* P.11

<sup>423</sup> Muchas de las acciones de Cecilia Vicuña desde los comienzos de sus *precarios* en Concón han sido plegarias por el agua, en el Río Mapocho en Chile, en el Hudson en Nueva York, en el Maine, entre otros lugares. Algunos de sus *precarios* llevan nombres vinculados al agua como *El agua de Nueva York*, pequeñas estructuras que enviaba a flotar en las aguas de la ciudad, especialmente en las del Hudson a tan solo unas calles de su casa.

<sup>424</sup> Cecilia Vicuña citada por Luccy Lippard (la traducción es mía) en De Zheger, C. Op. Cit., P.12

libro *Palabra e Hilo* y la exposición *Precarious*. El film se basó en un textil de dos mil años que está en la colección del Museo de Brooklyn y fue tomado de la necrópolis de Paracas en Perú.<sup>425</sup>

Las palabras también son una parte importante de la obra de Vicuña. Lippard dedica algunas líneas a *Palabrarmas* traducida en inglés, como *wordweapons*, en los que la artista realizaba juegos y adivinanzas entre palabras como Sud Ame Rica (Amar el rico sur), Sol i dar i dad (Dar y dar sol) o Parti si Pasión (Fiesta y pasión o compartir en sufrimiento). Entre los *Precarios* de Londres había pequeños libros con palabras escritas como imágenes. Ella diseccionaba las palabras, para que sus metáforas internas quedaran expuestas, así las personas verían palabras no tan solo abstracciones sino algo concreto. Este también era el método de las esculturas precarias apunta Lippard,

(...) a veces eran simples haykus de la naturaleza como en *Treno*, compuesto por un trozo de madera, un hueso, y a continuación otro trozo de madera y un hueso. A veces los materiales eran puestos juntos solo para transformarse en algo mas –un bote, una red, un árbol de la vida. Identificándose con sus materiales y sus historias de libertad, uso o misterio, Vicuña a veces los llamaba *basuritas*.<sup>426</sup>

El nombre de basuritas hace relación con lo descartado refiriéndose también al trato que recibían entonces los latinoamericanos en el mudo del arte. Sin embargo, dice Vicuña:

(...) esto no es tan solo lo que los otros nos hacen a nosotros, sino lo que nos hacemos a nosotros mismos al no reconocer nuestros orígenes, nuestras raíces andinas, nuestra propia cultura, lenguaje y percepciones. Yo era una niña de los sesentas. Vine a entender a la gente de la montaña alrededor mío leyendo taoísmo y budismo a una edad muy temprana.<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> Recreando la mítica y la vida cotidiana de aquellos que tejieron el tapiz, donde parecen haber plasmado un retrato de ellos mismos en traje de ceremonia, celebrando la cosecha en un ritual que se sigue realizando hasta hoy. Vicuña tenía fotografías tomadas de los noventa caracteres en este épico tapiz, seleccionó treinta de ellas y las animó en un escenario tridimensional, para el cual hizo pequeñas cerámicas, textiles y objetos. Entre estas criaturas había animales sagrados, como un leopardo de nieve (una animal tibetano desconocido por los tejedores de Los Andes) que Vicuña había pintado en los años sesentas antes de saber de estas imágenes, un jaguar que había visto en un sueño, un jaguar-chamán que compartía su lengua con el animal como asumiendo el poder de la palabra.

<sup>426</sup> De Zheger, C. (1997) Op.cit P.14

<sup>427</sup> *Ibid*



Las influencias lejanas la llevaron a comprender su propio origen, y como ella misma cuenta, el Tao generó gran influencia en ella al darse cuenta que esta filosofía se veía totalmente reflejada en el modo de vivir campesino y la cosmovisión del mundo andino. Concluye Lippard haciendo una breve mención al concepto de reciprocidad en la obra de Vicuña y la importancia de los materiales en su obra diciendo que para la artista todo en la vida es material para el arte:

(...) estos materiales están tirados y yo respondo levantándolos nuevamente. Los dioses los crearon y nosotros tenemos que responder a los dioses. Solo habrá igualdad cuando haya reciprocidad. La raíz de la palabra responder es ofrecer nuevamente, recibir algo y ofrecerlo a cambio.<sup>428</sup>

El análisis de Lippard, si bien apegado a una crítica feminista, adopta una perspectiva más amplia de la obra de Vicuña, orientada hacia una resignificación de labores como el tejido – muy asociada al arte feminista- como de objetos, cosas y costumbres que han perdido su valor en nuestra cultura actual, expandiendo la percepción de su práctica hacia campos de conocimiento que van de lo conocido a lo desconocido, de lo presente a lo que ha sido olvidado, estableciendo nuevas posibilidades imaginativas para el arte y la poesía donde los límites de la forma y el lenguaje dependen de nuestra propia conciencia.

A continuación el ensayo de Catherine de Zheger, con el nombre *Ouvrage: Knot as Not, Notes as Knots* (*Obra: Nudos como No, Notas como Nudos*) si bien desarrolla como Lippard la relación de la artista con la idea del tejido como lenguaje, de Zheger explora más el vínculo con costumbres y culturas ancestrales para abrir paso a una relación un poco más compleja con movimientos artísticos como el Land Art y el Neo-concretismo. Partiendo con el recuerdo de la acción que realizó Vicuña en el río Antivero en Chile en 1981, la autora cuenta que durante la acción en el río unos niños que pasaban se quedaron observando a Vicuña mientras tiraba estas líneas de cuerda al agua. Sin decir una palabra, se acercaron cautelosamente y le preguntaron qué estaba haciendo. Ella les contestó, pero ellos seguían sin entender. Querían tomar la cuerda que ella manejaba, ya que para ellos era una valiosa cuerda que servía para pescar. Se las entregó y, al momento, comenzaron a desamarrar todas las rocas y las plantas, deshaciendo gradualmente el dibujo geométrico en la corriente del agua. Para los niños la cuerda era como el juego con las manos, en que entre dos se van pasando de mano en mano

---

<sup>428</sup> *Ibid* P.15

las diferentes formas geométricas posibles hechas con el hilo. Para Vicuña las rocas son como las manos, soportes de la hebra generadora de diferentes formas y significados, “la línea –como cuerda<sup>429</sup>, como una simple cuerda de palabras en un poema– es un conducto de comunicación, y un regalo en la creación del círculo, en el cual el proceso de ir formando mediante la desaparición es tomado nuevamente en el fluir de los acontecimientos.”<sup>430</sup> Pensando en las *Droguinbas* de Mira Schendel, en que las manos de la artista son las que crean a partir del papel la cuerda con la que se atan los nudos que conforma cada pieza, en la obra de Vicuña son también las manos las que cardan y descardan, tejen y destejen la lana. En el primer caso Schendel asocia sus piezas con el Zen, en el acto meditativo de su hacer y el fundirse con el material, lo que también tiene relación con el concepto del tejido en Vicuña, como unión.

Más adelante la autora lleva el trabajo de los *precarios* de Vicuña al territorio del Land Art diciendo que éstos, leídos en comparación, difieren no solamente en su relación con el medioambiente y el cuerpo, sino también en su difusión del conocimiento. En contradicción a la percepción de Vicuña, en el trabajo de Richard Long, a quien toma como ejemplo de Zheger, el cuerpo está ausente, pero implica que hay de hecho una conciencia incorpórea, una fantasía primitiva romántica de la naturaleza virgen, proyectada en cualquier lugar del mundo, por un ojo que la observa y la disfruta en soberana aislación: residuo del modo de pensar colonial. Sin embargo, en el caso de Vicuña, la obra no se trata de la apariencia, sino sobre la desaparición. Y en Chile, los desaparecidos durante la dictadura tienen un cuerpo.<sup>431</sup> En Vicuña la práctica artística, la protesta política, la investigación del lenguaje y las políticas de la definición están siempre ancladas, ya que para ella “nombrar” es el acto más político de todos. *Arte precario* es el nombre que ella le da a su voz independiente en el hemisferio sur, desafiando con ella su posición colonizada. La postura de de Zheger, al relacionar a Vicuña con los artistas del Land Art no es nueva, también lo ha hecho Lucy Lippard y otros autores que, al ver las acciones de la artista en el paisaje, tanto natural como urbano intentan insertarla en el lineaje de la historia del arte. Esto da para pensar en cómo hacemos para hablar de los artistas que, como Vicuña, pertenecen a una historia del arte que está aun por escribirse, y del que esta investigación forma parte.

---

<sup>429</sup> La mayoría de los textos sobre la obra de Cecilia Vicuña están escritos en inglés existiendo diversas palabras para referirse al hilo, hebra, pita o cuerda utilizada por la artista en sus performances. En el texto de Lucy Lippard revisado anteriormente ella utiliza Thread (hebra) o Spin (hilo), Catherine de Zheger utiliza Cord (cuerda) y a veces String (pita), lo mismo con las formas verbales para el verbo hilar o tejer, Spinning or Weaving.

<sup>430</sup> De Zheger, C. (1997) P.17

<sup>431</sup> *Idem.* P. 21

Todo en el trabajo de Vicuña se trata de conectar, tejer, estudiar las relaciones de las líneas a puntos de referencia. En el mundo Maya el concepto de intertextualidad que vincula las artes de la música, el tejido, la oratoria, la arquitectura y la agricultura, permite comprender la permeabilidad de las fronteras entre los distintos dominios del conocimiento. Como señala Lévi-Straus:

La actividad del inconsciente de la mente consiste en imponer formas sobre el contenido, y si estas formas son fundamentalmente las mismas para todas las mentes, — antiguas o modernas, primitivas o civilizadas (como el estudio de las funciones simbólicas expresadas en el lenguaje indican)— entonces tan solo un orden existe detrás del caos operando en diferentes espacios y contextos temporales.<sup>432</sup>

El trabajo de Vicuña trabaja en esas capas del inconsciente social. Se podría decir que las vuelve conscientes, abarcando las dimensiones de lo antiguo y lo moderno, lo pasado y lo presente, y también lo futuro. Si el producto más valorado por las culturas andinas son los textiles, los que portan significado e identificación, éstos no pueden ser vistos como simples decorados, sino como contenedores de información cultural, científica, religiosa, pudiendo descifrar de sus diseños estudios de género, identidad social, redes económicas, estudios botánicos y medicinales, entre otras cosas. El tejido es significativo en múltiples direcciones y eso es algo que es necesario comprender para abordar el trabajo de Vicuña.

Recordando el trabajo de Annie Albers y su introducción a la Bauhaus de los textiles andinos, de Zheger intenta reafirmar el estatus del textil entre la pintura, la escultura y la arquitectura. Para Albers, señala la autora, el tejido estaba cargado de una energía ininterrumpida, de una vitalidad imparable, de que la existencia individual de la hebra es parte de algo mayor, y quien la teje está tomando parte en un orden eterno. Pasadas por alto por el mundo del arte, las artes textiles andinas expresan elocuentemente la transmutación de una cultura, la preocupación de la mujer por las tradiciones indígenas y no indígenas, y el intercambio cultural. Cecilia Vicuña, utilizando la hebra y el tejido como su principal medio, parece proponer el tejer como una simple forma de participación, como tema de la cultura popular, cuando en realidad ella lo ha percibido y comprendido siempre como un discurso alternativo y un modelo dinámico de resistencia (como para muchas mujeres indígenas latinoamericanas). Las técnicas del tejido permiten una movilidad de hacer y deshacer dentro

---

<sup>432</sup> *Idem.* P.26

del medio acumulativo del tejido, incrementando el poder, el significado y el valor. Las mujeres en Latinoamérica transforman los objetos ajenos, las influencias, los materiales y las ideas en resueltos collages, pudiendo adoptar diferentes estéticas en la cultura indígena.<sup>433</sup>

Desde este punto de vista los textiles pueden ser leídos como textos activos que interpretan el proceso de dialogo intercultural entre conservación e innovación, continuidad y transmutación. A de Zheger le interesa entrar en el terreno del rol de la mujer, por lo que se adentra en el territorio material, donde asegura que las mujeres latinoamericanas confrontan la otredad, como resultado de la lejanía del tiempo (colonialismo) o la lejanía del lugar (el primer mundo), creando una visión de la cultura indígena que equilibra ambas al mismo tiempo demostrando su durabilidad mediante la fuerza y vitalidad de sus telas. Del mismo modo, Cecilia Vicuña participa activamente en definir la cultura y el tejido social del lenguaje rompiendo con la gramática impuesta por las autoridades y recuperando la textura de la comunicación. Sus estrategias de decidida improvisación, pensativa lingüística, y acumulación le permiten expresar varias capas de significados y exponerlas en numerosas esferas de acción.

Los lugares de Vicuña (playas de arena, el mar, el río, las calles, etc.) y su obra —sea en Chile, Bogotá o Nueva York— son espacios locales de conexión pura. Sus enlaces, señales y orientaciones cambian de acuerdo a la vegetación, ocupación y precipitación temporal. La línea abstracta que ella tensa es una línea de suelo sin comienzo ni fin, una línea de dirección variable que describe ningún contorno y delimita ninguna forma.<sup>434</sup>

En la última parte del libro, bajo el epígrafe *Desire of the Hand* (Deseo de la mano) de Zheger realiza un análisis del trabajo de Vicuña señalando que resulta imperativo leer el trabajo de la artista —que fusiona el conocimiento de una cultura chilena colonial y andina con la búsqueda de una vanguardia global—, en referencia a proposiciones hechas por sus contemporáneos en Sudamérica.

Su determinación de desprenderse de los reclamos universalistas de la abstracción geométrica, sin abandonar el vocabulario no figurativo, geométrico y las

---

<sup>433</sup> Estas formas de interpretación de la obra participativa también afectan a la obra de Grippo en la que construye un horno tradicional para hacer pan, ya que la simple acción cotidiana de hacer y compartir el pan, se vuelve una forma de resistencia de una fuerza mucho mayor, proponiendo la carga subversiva que pueden tener las tradiciones populares en ciertos contextos.

<sup>434</sup> *Ibid.* P.31

preocupaciones sociales del constructivismo, y su deseo por asumir la complejidad de la realidad humana y permanecer receptiva a su mediambiente inmediato, es paralela a las actitudes del grupo Neoconcreto en Brasil (...)<sup>435</sup>

Con todo esto, y para concluir, de Zheger apunta a que a pesar de la falta de comunicación y el aislamiento de estos artistas entre los países de sudamérica, el mismo año que Vicuña llamo su obra arte precario en 1966, en Brasil Lygia Clark describía “precariedad como una nueva idea de existencia en contra de la cristalización estática de la duración; y también el tiempo del acto como un campo de experiencia.”<sup>436</sup> Así como lo plantea la autora pareciera ser que a pesar de las diferencias de contextos se forjaba una consciencia común como necesidad cultural. Vicuña en Chile fue orientándose hacia la misma tendencia expandiendo más allá del concepto del objeto de arte, más allá de la galería o el museo, en el medioambiente, la mezcla de medios, e invitando a la participación del público. Acusando aquí la concurrencia no solo del uso de materiales precarios, sino de las nociones del espacio/tiempo, del comienzo, de las acciones corporales, del diálogo, etc.

Si para Lygia Clark, señala de Zheger, una arquitectura biológica viva era creada por los gestos de las personas, y para Oiticica los núcleos sociales y sensoriales sugerían poéticamente nuevas formas de cohabitar y construir medioambientes como metáfora de la comunicación, para Vicuña el trabajo del tejido apunta a una interface de investigación semiótica-lingüística entre el texto y el nido.<sup>437</sup>

El trabajo de Cecilia Vicuña desafía las cuestiones del arte reciente como el estatus del objeto, la relación del artista con el espectador/lector, las acciones corporales, la relación el espacio/tiempo, el medioambiente, interno y externo, la conexión de lo visual con los otros sentidos. Así ella “reconsidera los cambios del significante en significado y viceversa, convive en im/posibilidad (como Violeta Parra y Xul Solar)”<sup>438</sup>. Ella exige una apertura de los mecanismos que producen significado, particularmente la formación del lenguaje. Su ideal es

---

<sup>435</sup> *Ibid.* P.38 La autora se refiere a figuras como Lygia Clark, Helio Oiticica, Lygia Pape, Amílcar de Castro, Franz Weissman, Theon Spanudis, Ferreyra Gular y el crítico Mario Pedrosa. Estos artistas y escritores habrían insistido, según continua la autora, en afirmar los valores de la modernidad absteniéndose del “realismo regionalista”, reafirmando el problema de la subjetividad en un contexto brasileiro específico.

<sup>436</sup> De Zheger, C. Op. Cit., P. 38 (la traducción del inglés es mía) Respecto a este punto mencionamos anteriormente en este capítulo que los *precarios* o también llamadas *basuritas* de Cecilia Vicuña coinciden con las *Droguinhas* de Mira Schendel también creadas en 1966 y llamadas por la artista *pequenas nadas*. Todos los nombres hacen alusión a lo olvidado, descartado e insignificante.

<sup>437</sup> *Ibid* P. 39

<sup>438</sup> *Ibid* P. 41

un discurso caracterizado por la pluralidad, la interrelación de elementos, y su posibilidad de infinitas re combinaciones, concluyendo que el lenguaje visual habla de su propio proceso: nombrando algo que no puede ser nombrado.

Por último, el texto de Kenneth Sherwood, *Sound Written and Sound Breathing: Versions of Vicuña's Palpable Poetics* [Sonido escrito y sonido dicho: Versiones de las poéticas palpables de Vicuña] en el cual el autor hace un análisis profundo sobre la interesante dicotomía presente en el trabajo de Vicuña bajo la pregunta “¿Quién escribe sobre quién?” comienza haciendo un relato sobre la práctica de los antiguos adivinos, para quienes las palabras eran recibidas desde líneas trazadas en el polvo; estos signos no alfabéticos son primero hechos y luego sus significados son revelados, como la palabra poética que es una pregunta y respuesta al mismo tiempo. Su pregunta apunta a la pregunta que surge de los poemas de la artista, ¿Dónde está el poema?, ¿Quién lo escribe?, ¿Cuál es la relación entre la escritura alfabética y otras, entre el discurso y el escrito, entre escribir y leer, entre leer fuerte y hacer un performance, o entre mito y poesía?. Para Sherwood, Vicuña es como los antiguos adivinos. Sus poemas, dice, reflejan su interés por el lenguaje, y la creencia de que en la poesía las palabras no son simples instrumentos bajo el control del escritor u orador. Sus poemas deben ser aproximados pensando antes que nada en sus performances. Son poemas de una oralidad secundaria, la poesía avanza desde la escritura al performance. Sherwood hace notar que el poema, al que Vicuña hace honor, no se le puede analizar en aislamiento, no es como un objeto, ya que sería limitarlo a su interioridad, ni un sistema cerrado de significados, excluyendo todo lo que es exterior, sino que incluye versiones alternativas del texto. El autor dedica unas líneas a la relación entre la tradición poética escrita y la tradición oral, luego de dar vueltas sobre cómo ambas se encuentran en la poesía de Cecilia Vicuña, comienza a desenvolver el drama entre poesía y mito. Cita a Claude Levi-Strauss diciendo:

El valor mítico del mito es preservado mediante las peores traducciones. Cual fuese nuestra ignorancia del lenguaje y la cultura de las personas donde fuese originado, un mito sigue siendo un mito para cualquier lector en cualquier lugar del mundo.<sup>439</sup>

---

<sup>439</sup> Sherwood, K. *Sound Written and Sound Breathing: Versions of Vicuña's Palpable Poetics*. Escrito provisto por el autor, Sin paginar. (La traducción es mía)

Algo de esto está muy presente en la poesía de Vicuña. Su *Palabrarmás*, dice Sherwood, son poemas que se mueven en orden de ver una nueva palabra en cada palabra. En ellos cada palabra se abre para revelar asociaciones internas. El nombre viene del neologismo en español *palabra* (*word*), *labrar* (*work*), *armas* (*arms*), y *más* (*more*) *PalabrarMás*. Aquí el poema nace de una mítica tradición oral que insiste en que la poesía puede ser hecha mediante el desentrañamiento de las palabras —una entrada en el lenguaje, más que un movimiento para ir detrás o sobre él.

Un año antes de la publicación del libro, en 1996, Catherine de Zheger nombra la exposición *INside the VISIBLE an elliptical traverse of 20th century art, in of , and from the feminine* (*Dentro de lo VISIBLE una travesía elíptica por el arte del siglo veinte, desde lo femenino*), después del poema de Cecilia Vicuña *INside the VISIBLE* que aparece en *Palabrarmas*. Vicuña crea la instalación de tejido espacial *Winay Rutusqa*, que fue cambiando de acuerdo a los espacios arquitectónicos de los museos donde la exposición itineró.<sup>440</sup> Ese mismo año la artista participa también con una gran instalación *Net of Holes* (*Red de agujeros*) en la Bienal del Whitney Museum of American Art en Nueva York, inspirada en un poema en lengua Nahuatl en respuesta a las imágenes de la violenta conquista de México en el siglo XVI. Su interés por la herencia poética precolombina la lleva también a publicar *Ül, Four Mapuche Poets*, (*Ül, Cuatro poetas mapuches*) una antología trilingüe de poesía indígena de Chile comisionada por la America Society de Nueva York. Vicuña ha conseguido con su trabajo hacer consciente al mundo de que el pueblo Mapuche, quienes han sido violentamente perseguidos hasta el presente, tienen una extraordinaria tradición poética que sigue viva hoy en día. Durante los años noventa es posible ver como Vicuña mantuvo una importante y creciente actividad no solo en Estados Unidos, sino también en Europa y otros continentes, transformándose en una portadora de voz, en una representante de la unión de los diferentes mundos que habitan el tiempo actual.

En 1998 un grupo de curadoras —Holly Block, Diane Barber, Emily Todd y Sara Kellner— la invitaron a crear una bisagra entre dos siglos, una obra que pudiera cambiar de lugar en lugar y seguir siendo la misma. *Cloud-net* (Fig. 69-71) fue el resultado, una exposición itinerante con instalaciones de sitio específico que se expusieron en tres sedes: Art in General (Nueva York), Hallwalls Art Center (Buffalo, Nueva York) y DiverseWorks Artspace

---

<sup>440</sup> The National Museum of Women, Washington D.C.; The Whitechapel Art Gallery, London; and The Art Gallery of Western Australia, Perth.

(Houston, Texas). En cada espacio Vicuña respondió con una instalación que consistió en una red hecha con lana de alpaca natural sin hilar y realizó también performances y videos, así como nuevos *precarios* presentados como *Poet's Table (Mesa del poeta)* (Fig. 67-68). Comenzada en septiembre de 1998, Vicuña fue instalando la lana a través de diversos sitios, dentro y fuera de los espacios de exposición, incluyendo las escaleras de incendios, talleres, y las calles de la zona, realizando un tejido que fue transformando cada una de las locaciones que acogieron el proyecto por casi un año. Junto con las exposiciones se publicó un catálogo con textos de Laura Hoptman, Surprik Angelini y una conversación entre la artista y David Levi-Strauss.

En el texto introductorio escrito por las curadoras, ellas señalan que esta exposición de múltiples locaciones diseñada por la artista inspiró nuevas formas de colaboración, gracias a la indeleble impresión que ella deja por donde pasa. Tal es la naturaleza de su trabajo, dice Holly Block, que aunque silencioso y sutil tiene la capacidad de emocionarnos, de transformar el espacio y el tiempo vinculando nociones universales.

Pensar en sus intervenciones y los rituales de los cuales están hechas, se asemeja a atravesar un camino espiritual. Hay un intento por curar las heridas de la tierra y desintoxicar sus venenos. Es tentador buscar un precedente arquetípico en su obra ya que Cecilia entrelaza mito y metáfora, pero de algún modo ella ha creado su propio arquetipo. Ella actúa como un chamán, atesorando fortalezas, retejiendo, reurdiendo, reconstituyendo una tierra preciosa. Ella acarrea los vientos de Los Andes a las calles de Manhattan, y calma y limpia la energía de Manhattan en las altas cumbres de las montañas. Las nubes que cuelgan sobre su hogar en Chile están vinculadas con las nubes que cuelgan sobre su hogar en Nueva York.<sup>441</sup>

En la conversación con David Levi-Strauss la artista señala la importancia de las nubes en la regeneración de la vida en la tierra, dando paso a la luz del sol o creando lluvia, tormentas y huracanes, regenerando la tierra o tomando la vida de muchas personas. Vicuña recuerda que Illapa, la más antigua deidad de Los Andes, el creador del mundo, significa trueno y relámpago; en la Odisea, Zeus es el recolector de nubes. Para ella tejer nubes en un momento como el

---

<sup>441</sup> Vicuña, C. *cloud-net* (catálogo de exposición) (1999) Art in General, Inc. New York. P. 7 Cita original: "Thinking about her interventions and the rituals by which they are made is akin to traversing a spiritual path. There is an attempt to heal the earth's wounds and detoxify its poison. It is tempting to search for the archetypal precedent in this work as Cecelia weaves myth and metaphor, but she has somehow made her own archetype. She acts as a shaman, treasuring strengths reknitting, reweaving, and reconstituting a precious earth. She carries the Andean winds to Manhattan's streets, and quiets and cleanses Manhattan's energy in the mountain highlands. The clouds that hang over her Chilean home are linked to the clouds that hang over her New York home." (traducción es mía)



actual es un intento por cambiar el patrón de destrucción, imaginar que este gesto imposible (ya que la lana sin cardar no puede ser tejida), las nubes de *cloud-net* tuvieran el poder de afectar el clima y mover a las personas a pensar. En 2013 Vicuña escribe un pequeño texto en homenaje a Xul Solar, el mismo día que el huracán Sandy azota Manhattan. El título es *Xul Solar y el I Ching* y dice “la tormenta más grande del mundo, el comienzo del futuro”, mostrando tres hexagramas que simbolizan la relación entre el trueno y el cielo, la tierra y el agua, y continúa “El suelo desta ciudá es la nube plural. Bajo esta ciudá hai otra ciudá al revés. Hosca, lenta, oscura y viva creza para abajo”, utilizando la lengua creada por Xul Solar que suena casi como un ritual de una lengua extinta.<sup>442</sup>

En el ensayo *The Vision (La visión)* Laura Hoptman señala que el trabajo de Vicuña ha sido llamado como un tipo de “chamanismo social”, donde si cada trozo de concha o piedra es una palabra y cada madeja de lana una sentencia. Entonces todas sus obras serían un discurso público, un susurro público, en el cual la poeta es una cantora de historias, o una maestra, una chamán o médium. Refiriéndose a los *precarios*, la autora continua diciendo que en la obra de Vicuña no hay brecha entre los materiales y los objetos, o entre los objetos en sí mismos y su significado, no hay nada dejado al azar en su creación. “Ni humano, ni paisaje, los *precarios* de Vicuña son algo más, vegetal, tal vez, o animal, con su absurda lanosidad (...) un tipo de ser que pensábamos extinto que vive entre las divisiones artificiales entre lo natural y lo cultural.”<sup>443</sup>

En un ensayo posterior de Julie Phillips Brown, incluido en el libro editado por Meredith Clark *Vicuñiana el arte y poesía de Cecilia Vicuña un diálogo Sur-Norte*, ésta analiza la obra de Vicuña en *cloud-net* diciendo que en cada uno de los espacios donde se realizó esta exposición, fueron colgados y entrelazados trozos de lana que, en el traslado de un lugar al otro, se desarmaron y volvieron a tejer. En ocasiones Vicuña cantó, bailó e interactuó de diversas formas con los voluntarios participantes dentro y fuera del espacio de exposición. Es una obra que se apoya principalmente en el sentido del tacto, más allá de cualquier dinamismo visual, no solo con el objetivo de enmendar las historias oficiales, sino para reordenar y reescribir las condiciones del mundo actual. La autora se refiere a la importante carga que tiene

---

<sup>442</sup> Vicuña, C., De la Torre, M., Zemborain, L. (autoras) *Visiones sobre el trilíneo*. Impreso incluido en *Jorge Luis Borges and Xul Solar. The art of Friendship*. America Society, Nueva York.

<sup>443</sup> Vicuña, C. (1999) Op. Cit. P. 11

la memoria política en la obra de Vicuña, unida a su preocupación por el presente y el futuro del planeta y la naturaleza. Phillips Brown dice:

*Cloud-net* va revelando poco a poco, el fracaso del intercambio ético entre pueblos, y entre la humanidad y el planeta, ha puesto al mundo en un sendero de destrucción económica y ecológica. Como antídoto frente a un peligro tan difundido, *cloud-net* propone un movimiento perpetuo entre dos modos de poíesis opuestos pero complementarios: *manifestation* y manifestación.<sup>444</sup>

Phillips Brown se refiere a la diferencia entre la palabra en inglés que se traduce en “lo que se manifiesta”, la transformación física que se produce cuando las palabras de la poeta adquieren forma material, táctil y por otro lado, su fuerza complementaria, la palabra en español manifestación como “demostración o protesta”, en su sentido político. Aunque *cloud-net* manifiesta, dice la autora, una apertura entre lo imaginario y lo real, también obliga a sus participantes a ir más despacio a engendrar una reflexión profunda y, en última instancia, a un cambio en la consciencia colectiva. La idea de un lenguaje que actúa directamente en el mundo coloca a *cloud-net* en el dominio de lo ritual, lo espiritual y lo mágico, y es un reto mantener el grado requerido de suspensión de la incredulidad.<sup>445</sup> La autora pone de manifiesto la fe que Vicuña deposita en el lenguaje, en los poderes de la palabra y el énfasis en lo táctil, en lo material, presente en todas las instalaciones y los textos de *cloud-net* que es todavía más vital para concretar su visión y volverla palpable para los demás. Esta observación que hace Hoptman sobre el vínculo que Vicuña establece entre el lenguaje y lo táctil se acerca al modo en que también Schendel trabaja sus *Objetos gráficos* y en realidad todas sus instalaciones. En ellas el lenguaje adopta un rol fundamental, espacialmente el referido a la conjunción de formas lingüísticas y lo pre-textual.

Uno de los poemas que compone *cloud-net* es *Illapa*, escrito en inglés y español. En el análisis de Phillips Brown, la mitad en inglés nombra explícitamente en sus versos a la antigua deidad andina y específica, que no se trata ni del trueno, ni de los rayos, ni del relámpago, sino del “touch / in transit”. En el contacto del trueno, los rayos y los relámpagos cuando se unen en un único cuerpo, pero también el contacto del cielo y la tierra, de lo divino y lo mundano.

---

<sup>444</sup> Phillips Brown, J. *Tras/Tocar: Manifestation / Manifestación en Cloud-Net de Cecilia Vicuña*. Publicado en *Vicuñiana el arte y poesía de Cecilia Vicuña un diálogo Sur-Norte*. Gardner Clark, M. (ed). Editorial cuarto Propio, Santiago de Chile. 2015. P. 162

<sup>445</sup> *Idem*

En la versión en español, “tras / tocar” sugiere que el toque está aún por ocurrir, pero que también ocurrirá en el marco de un estado de cruce o trance. Esa temporalidad dual del poema, continua la autora, es importante para pensar sobre el toque de la mano divina sobre la tierra. En una conversación con David Levi-Strauss la artista describe *cloud-net* como un intento de responder a esos elementos, a ese instante de todo potencial, de toda creación, como la posibilidad de dar un salto evolutivo, salto de imaginación, equivalente a ese momento en que por primera vez una mano advirtió que el vellón podía hilarse en fibras.<sup>446</sup> Vicuña imagina ese momento diciendo:

En mi opinión debe haber ocurrido en todo continente donde hay animales lanudos. Por cierto, el primer tejido debe haber sido el entrelazamiento de hierbas y ramitas para construir un nido o refugio para dar a luz, o retorcer tallos de enredaderas para hacer sogas. Pero pasar de ese primitivo gesto imitativo a hilar lana requirió un poderoso salto de imaginación: advertir que quizá cualquier fragmento de lana, cuando es movido por el viento o por un objeto al pasar, tiende a formar una espiral. Cuando alguien se frota estos dos dedos entre sí, lo que sea que esté entre ellos gira hacia la derecha o hacia la izquierda. Todo lo que está a nuestro alrededor contiene esa energía giratoria, que probablemente se origina en esa primera energía espiralada proveniente del *Big Bang*, que expande las cosas desde un centro.<sup>447</sup>

Aquí está la clave de porqué la madeja de lana es una línea material, política, poética y poiética para Vicuña, como ha sido también para los pueblos de Los Andes en sus textiles y, en especial, en su sistema de registro y escritura conocido como quipu. Phillips Brown señala que antes de considerar las afinidades entre los quipus y *cloud-net* es importante señalar algunas diferencias significativas entre ellos. Mientras que los quipus cifran datos mediante un sistema jerárquico, todas las partes que componen las instalaciones de *cloud-net* existen de manera simultánea en una constelación visiblemente democrática de materiales y cuerpos de los participantes. Sin embargo, en similitud, como los quipus, la memoria y el significado de *cloud-net* se pueden tejer y destejer, y así la obra se imbuye de una flexibilidad que, a menudo, solo se atribuye a lo inmaterial. Se trata de una magia que Vicuña explica como una transferencia de conocimiento a través del sentido del tacto. Como vimos en el capítulo sobre la conciencia,

---

<sup>446</sup> Gardner Clark, M. (ed). Op. Cit. P.168

<sup>447</sup> *Idem*

*cloud-net* se asemeja a una malla de tramas neuronales llenas de nudos de conexión cuántica de información aleatoria que conducen una sensación mística de unidad. En este sentido, la obra abre la posibilidad de evolución hacia algo muy diferente, proponiendo que dicha diferencia sea capaz de adoptar una conciencia nueva.

En el video *cloud-net* se muestra a tres mujeres que bailan formando un juego de cordeles gigantesco. Mientras se desarrolla la performance la oscuridad de las fotos comienza a disiparse y las caras y los cuerpos de cada bailarina comienzan a distinguirse en el cuadro. Las últimas cuatro imágenes son primeros planos: los primeros tres, de una maraña de hilos que se manipula y se suspende sobre la barandilla del muelle, y la última imagen, de la masa de lana hundiéndose en el agua. Cita Phillips Brown el texto del catálogo de Laura Hoptman, la que considera que *cloud-net* es “una red curiosa (...) traspasarla, mover el cuerpo con cuidado entre las madejas de lana lleva tiempo. Cloud-net les regala tiempo a quienes quedan atrapados en ella.”<sup>448</sup> Hoptman quiere decir que *cloud-net* regala tiempo, paradójicamente, quitándolo, porque ralentiza el avance del cuerpo y exige una conciencia cuidadosa de los gestos y movimientos. Esta es también una relación de traducción táctil y la presentación de una conciencia completamente encarnada, enraizada, quizás, en el perdurable interés de Vicuña por las prácticas de meditación budistas y taoístas. Entonces, concluye la autora, *cloud-net* promete la muerte del sujeto individual (al menos en la medida que es singular), pero también el nacimiento de otra mente colectiva.

Bajo esta creación de una conciencia colectiva y planetaria, y volviendo a los años setenta, cuando Cecilia Vicuña aun vivía en Chile en esa euforia por los cambios que la sociedad estaba experimentando bajo el gobierno de Salvador Allende, ésta le propuso un día de celebración por las semillas, donde la gente pudiera reunir, contemplar, amar y plantar semillas. En ese tiempo, Allende se rio y le dijo “Chile no está listo, quizás para el año 2000”. Así ocurrió que la artista siguió su camino en relación a las semillas, siempre atenta a ellas, siempre escuchándolas y juntándolas en un pequeño banco propio, germinándolas y haciendo almácigos hasta que los árboles alcanzaban varios centímetros y los regalaba. Los años pasaron y en el 2000 fue invitada por la galería Gabriela Mistral en Santiago a presentar un proyecto en relación a las semillas. *Semi ya* fue una instalación de sitio específico dedicada a los padres de la artista y dispuesta allí para contemplar las semillas en riesgo de extinción. En la galería se

---

<sup>448</sup> Gardner Clark, M. (ed). Op. Cit P.187

podían ver los hilos atravesando el espacio y de ellos colgando las vainas de semillas como Cardosanto, Abrojo, Centaura, Cizaña, Cardo penquero, Aira, etc. En otro lado de la exposición una repisa bajo el título *Botánica del poeta*, y también una *Mesa para oír y tocar semillas*. Allí la artista armó pequeños altares de semillas uniendo a veces diferentes especies y elementos como Lino y Patagua o Lino y Alpahaca, así como descripciones y poemas dedicados a las semillas. El aspecto de estas esculturitas recuerda a los *precarios*. La instalación incluyó el primer quipu monumental *Semi ya* y una serie de performances-siembra en las calles de Santiago como *Sembrando en asfalto*, *Sembrando en el aire*, *Sembrando en el agua* y *Sembrando en la calle* realizadas entre el 2 y el 6 de marzo de ese mismo año. El trabajo continuó y las semillas y las siembras siguieron camino con la artista a otras exposiciones en otros rincones del mundo. En 2015 fue invitada a participar de la exposición DUMP! COLLECTIVE MAKING (Fig. 72) en la Aarhus Kunsthall de Dinamarca para lo cual realizó una recolección de semillas en las faldas de los Andes en el valle de Colchagua registrando la acción en el film *Semiya / Seed Songs* (*Semiya/Canciones de semillas*)<sup>449</sup>. El video abre con una cita de un poema que había sido incluido en el catálogo de *Semi ya* que dice: “El tejido es el órgano de un sonido. La semilla genéticamente alterada rompe el ritmo de la música terrenal. Sólo un gesto colectivo de amor podría parar la destrucción.”<sup>450</sup>

Continuando su lucha, pocos años después de *Semi ya*, en 2006 Vicuña volvió a Santiago para realizar *Quipu Menstrual* (Fig. 73-75) en plegaria por los glaciares. El 15 de enero se realizaron las elecciones presidenciales y la gran favorita era Michelle Bachelet, una mujer que parecía tener la fuerza suficiente como para encarar el futuro del país y en quién Vicuña confiaba no entregaría de los glaciares a las grandes corporaciones internacionales y los protegería como el gran patrimonio que son. Producto de los muchos años fuera de Chile, Vicuña no pudo votar y decidió subir a realizar un quipu frente al Nevado del Plomo en Santiago y poner su voto allí en plegaria por los glaciares. A los pocos meses de asumir Bachelet, Cecilia le escribió una carta explicando la importante dimensión de proteger el agua y su misión con Chile.<sup>451</sup>

<sup>449</sup> Ver film en <https://vimeo.com/130776458>

<sup>450</sup> *Semiya / Seed Songs*. Archivo de Vimeo, Cecilia Vicuña.

<sup>451</sup> “Querida Michelle (...) El día de la elección subí a la cordillera e hice un gran Quipu Menstrual a 2000 metros de altura, en un cerro frente al Plomo. Un quipu dedicado a tí, a tu triunfo, para que tú y las mujeres recordáramos la conexión entre la sangre y el agua. (...) Ahora estoy leyendo la historia de Pascua-Lama y los acuerdos que Chile firmó antes de tí, autorizando la destrucción de los glaciares y comprendo con la sangre que al poner mi voto en la cordillera y no en las urnas yo estaba soñando revertir el orden del mundo. Soñando que tu nuevo gobierno y tu comisión del medio ambiente defenderían el agua y el bienestar de la gente y no a las compañías mineras. (...) El agua es el oro del siglo XXI. La vida es el agua, y el agua es la

Unos meses después, en noviembre, *El Quipu Menstrual* (Fig. 73-75 de Cecilia Vicuña fue incluido en la exhibición *Del otro lado, arte de mujeres en Chile* en el Centro Cultural Palacio de La Moneda, justo bajo las oficinas de la presidente que aún entonces no daba respuesta a la carta de la artista, ni a las muchas peticiones públicas respecto al mismo asunto. La exposición buscaba mostrar lo femenino en el arte nacional con una selección de mujeres artistas de diversas edades. La instalación de Vicuña estaba conformada por gruesas hebras de lana sin cardar ni hilar que colgaban desde los cuatro metros o más, conformando un círculo de trazos rojos de distinta tonalidad y calibre, con nudos intercalados a distancia variable, como un gigantesco quipu prehispánico. Cuenta el crítico Mario Fonseca que “su perímetro constituye un templo en cuyo interior la luz se modifica receptiva de los espíritus andinos que viene a convocar la artista en defensa de los glaciares y las nieves eternas de nuestra cordillera.”<sup>452</sup> El quipu está acompañado de un video del performance de la artista frente al glaciar del cerro el Plomo en Chile, mostrando en un momento a un cóndor que sobrevuela muy cerca cruzando con su sombra el cuerpo de Vicuña. Fonseca entiende de una manera muy sensible que la obra de la artista es una “gesta de largo aliento, detenida en esta sala por un tiempo antes de levantarse y continuar su peregrinación milenaria, aguardando el retorno del bien tras la ocupación y explotación territorial por parte de la cultura occidental.”<sup>453</sup>

Como si ya fuera una constante en su carrera, el *Quipu Menstrual* de Vicuña fue censurado en ese momento por un grupo de las artistas participantes, obligándola a eliminar los trazos gruesos de lana que conformaban originalmente la instalación, acusando la pequeñez de sus trabajos frente a este imponente templo de sabiduría y generosidad.<sup>454</sup> Después de la censura y ya instalado el *Quipu* con las hebras más delgadas Vicuña esperó a Bachelet en la inauguración, pero en su lugar asistió la ministra de cultura Paulina Urrutia, a quien la artista entregó la carta diciendo: “Esta obra es un ruego, para que Michelle no venda los glaciares. El agua es el oro.” Como parte de la instalación fueron entregadas veinte mil copias de un poema

---

memoria. Por el agua vivieron y murieron nuestros ancestros. Por el agua vivirán los que vienen. Pero si el cianuro permea los valles, el aire y el agua, esa será la memoria que perdurará. Durante siglos cada mujer que se ha atrevido a oír y hablar desde el amor ha sido perseguida. Durante siglos hemos callado frente al abuso para sobrevivir, y sin embargo tú estás ahí! ¿Quién oírá, si no el dolor de los que perderán la tierra y el agua? (...)Tú tienes la posibilidad de volver a conectar la sangre y el agua. Una oportunidad única en la historia de Chile: liberarnos para siempre de la vergüenza colonial.” Extracto de la *Carta a Michelle Bachelet*, Nueva York 20 de Mayo de 2006. Archivo de la artista.

<sup>452</sup> *La mujer y el cóndor*. Mario Fonseca en Revista El Sábado, 9 de diciembre de 2006.

<sup>453</sup> *Idem*

<sup>454</sup> Comenta la artista al respecto: “Haciéndose eco del llamado, el curador me pide que desmonte la obra y la adelgace, eliminando varios hilos. Indignada, quiero retirar la obra y renunciar a la muestra, pero luego comprendo: la violencia contra los hilos, es la violencia contra el glaciar. La lucha contra Pascua Lama y el tema de los glaciares han desaparecido por completo de la prensa chilena. Tampoco veo arte dedicado al asunto.... decido quedarme, y hacer una “versión débil”, un quipu herido que cuente la historia de la censura que sufrió.” Archivo de la artista.

escrito en formato de postal y anudado con una hebra de lana roja.

Es aquí donde el trabajo de Vicuña cobra dimensiones insospechadas para el común de los visitantes que desconocen el significado de la hebra. El niño del plomo o Cauri Pacssa fue ofrendado por los Incas, siendo enterrado vivo en la cima del Plomo, hace quinientos años para preservar los hielos de las altas cumbres y con ello la cuenca del río Mapocho que baña el actual valle de Santiago. En su mano llevaba una hebra de lana roja que simboliza la unión. Los Incas se concebían a sí mismos como un gran quipu, irradiando una visión del mundo en cuatro direcciones desde el Cuzco y hasta el Maule en el sur de Chile, unidos por las hebras imaginarias del ceque, la contrapartida virtual del quipu. Ahora, dice Vicuña:

el niño está volviendo a la conciencia nacional en el momento en que los glaciares se derriten y corren peligro de ser vendidos, contaminados, perdidos. Re-aparece cuando Chile está a punto de escoger entre oír o no oír la música de una conexión con la tierra y el glaciar, el tono específico de un lugar.<sup>455</sup>

El poema dice:

Subí a la sombra de un cóndor  
tejiendo un hilo solar.  
“Re  
cuerda  
(me dijo)  
La unión de la sangre  
y el agua”  
“La sed del glaciar.”<sup>456</sup>

Vicuña cambió el nombre de la obra después de la censura a *La sangre del Glaciar. Versión Débil*.<sup>457</sup>

Tiempo después de esta experiencia y en una nueva relación con el poeta americano James O'Hern, y junto a Jerome Rothenberg Vicuña comenzó una gira de performance por América Latina. Viajaron por Santiago, Valparaíso y Concón en Chile, Argentina, Uruguay y Brasil coincidiendo con cientos de poetas entre ellos Nicanor Parra, Reynaldo Jiménez,

---

<sup>455</sup> *Una respuesta a Pascua Lama*. Archivo de la artista.

<sup>456</sup> Archivo de la artista.

<sup>457</sup> Durante la escritura de esta tesis en marzo de 2016, Cecilia Vicuña realizó *Quipu Mapocho* en la desembocadura del río Maipo, que es también la desembocadura del Mapocho y las aguas que nacen en la cima del Plomo. Al final de este capítulo mencionaremos algunos aspectos de éste en relación al *Quipu Menstrual* y la multidimensionalidad de la obra de Vicuña.

Décimo Pignatari y Augusto de Campos. Al año siguiente, en 2006, la artista regresó a Concón animada por José de Nordenflycht, un joven historiador del arte de Valparaíso que quería entrevistar a Cecilia Vicuña *in situ*, donde había realizado sus precarios en los años sesentas. Una vez allí comenzaron nuevos performances los que se transformaron en el poema documental *Kon Kon* (2010), producido por O'Hern<sup>458</sup> Este quipu digital, con catorce cortometrajes adjuntos al film principal, documenta la desaparición de la costumbre chilena de los *bailes chinos*<sup>459</sup> y traza el impacto del desarrollo costero y la pesca industrial por sobre el sustento económico y la memoria cultural de los pescadores indígenas o “chinos”. Compuesto por recreaciones rituales de la obra de la artista y secuencias de las culturas desaparecidas de las dunas, el film está acompañado de los sonidos disonantes de las flautas de los chinos que resuenan como una alternativa a las fuerzas destructivas de la globalización. En un artículo escrito por Candice Amich en 2014 para *The Global South* bajo el título *From Precarity to Planetary: Cecilia Vicuña's Kon Kon (De lo precario a lo planetario: El Kon Kon de Cecilia Vicuña)* es posible encontrar un completo análisis del film, que en palabras de Amich, muestra a Vicuña de regreso a Concón, -su lugar de nacimiento y donde creó los primeros precarios-, y documenta cómo la privatización y desregularización de los recursos naturales chilenos, como resultado de políticas iniciadas por la dictadura de Pinochet y continuadas hasta el presente, han afectado negativamente el paisaje y la memoria del lugar. Tomando la costumbre de los *bailes chinos* de los pescadores, Vicuña mira hacia la cultura pre-capitalista para imaginar un futuro planetario que abandone la distinción entre naturaleza y cultura, y trae al presente las formas planetarias de memoria cultural anteriores al giro neoliberal.

Amich se acerca a trabajo de Vicuña desde las teorías de Gayatri Spivak sobre lo planetario en su obra *An Aesthetic Education (Una estética de la educación)*, donde cita “La manera

---

<sup>458</sup> En 2011 Connie Butler junto a Catherine de Zheger comisionaron la creación del film *Kon Kon Pi* para la exposición *ONLINE, Drawing Through the Twentieth Century* en el MoMA. Tal exposición fue crucial en el regreso de la obra de la obra de Cecilia Vicuña al museo y a insertarse en un contexto contemporáneo mayor, Butler escribió en el catálogo sobre los artistas de la muestra quienes “formulan una práctica de la vida cotidiana que re-figura la conciencia del espectador (...) Liberan la línea, que sale de la página, guiada por su propia voluntad, estoy pensando en Cecilia Vicuña y sus obras de hilo, tela y líquidos”. Más información en *ONLINE, Drawing Through the Twentieth Century*. The Museum of Modern art. (Catálogo de exposición). 2010. Nueva York

<sup>459</sup> La palabra “chino” en quechua significa “servir” como etiqueta que designa una función como “servir al mar” en el caso de los pescadores. La mayoría de los pescadores chinos en el Chile central son de origen Diaguita o Mapuche. Ellos son miembros de diferentes orquestas rituales, que están típicamente compuestas de veinte flautistas y bailarines llamadas “bailes chinos”, un ritual que conecta a sus participantes con ellos mismos, sus ancestros y lo que los rodea. Se cree que para 2013 había más de 25 orquestas chinas actuando en el Valle del Aconcagua, en Chile. Más información en el [blog.baileschinosaconcagua.com](http://blog.baileschinosaconcagua.com)



de vivir aborigen como custodios del planeta”<sup>460</sup> en una formulación como alternativa a la globalización. Desde una perspectiva histórica y política, para Amich el enfoque de la artista hacia la disonancia, como una estrategia estética con una profunda raíz en Los Andes – demostrada en el discordante sonido de la flauta de los chinos en el film-, rechaza implícitamente las narrativas euro-modernistas del siglo XX. Muchos artistas latinoamericanos se orientaron hacia el performance y comenzaron a producir obras que interactúan específicamente con el lugar en un modo que hacen eco de las prácticas indígenas. Esto, reafirma Amich, situaría a Vicuña en el contexto de un surgimiento de la práctica del performance en artistas de América Latina, aunque su trabajo vanguardista se desarrolló lejos de Chile y en especial, lejos de la emergencia de la *Avanzada*<sup>461</sup>, tornándose hacia un vocabulario donde las cosmologías y formas indígenas la fueron dejando cada vez más fuera de las investigaciones sobre la vanguardia local. Si bien, los performances de Vicuña proponen una alternativa a la globalización neoliberal y la recuperación del pasado chileno de lo que sería una “amnesia posdictatorial” y, en particular, el film lidia con los mismos problemas de memoria y representación del trauma que definen las ficciones posdictatoriales de Chile, Argentina y Brasil, en *Kon Kon* ella se mueve más allá del duelo para imaginar “un futuro alternativo”.<sup>462</sup>

En *Kon Kon*, asegura la autora,

(...) lo que parece ser naturaleza a primera vista (el mar, las dunas y las montañas) se revela como cultura, mediante no necesariamente una cultura humana: el lugar crea su propia cultura mediante la interacción de fuerzas de vida y patrones de energía humanos y no humanos.<sup>463</sup>

Allí, tanto a lo largo de la obra de Vicuña como en el film, se entrecruzan los diferentes mundos que conviven en una temporalidad difícil de apresar, donde dualidades como hombre-naturaleza pierden sentido, para transformarse en una unidad de sentido.

En el transcurso del film diferentes historias van tejiendo un relato que parte de una situación local, que se va transformando en planetaria. Como consecuencia de las fuerzas

---

<sup>460</sup> Amich, C. *From Precarity to Planetary: Cecilia Vicuña's Kon Kon*. Artículo publicado en *The Global South*, Volumen 7, Numero 2, pp.134-154

<sup>461</sup> Se refiere a la Escena de Avanzada en Chile, revisada en el capítulo 3 de esta investigación.

<sup>462</sup> Amich, C. Op. Cit. P.137

<sup>463</sup> *Ibid* P.139

globalizadoras, una refinería de petróleo fue construida en Concón sobre un antiguo cementerio en la desembocadura del río Aconcagua. Tal desconsideración por la gente y la historia del lugar se hace palpable en la profanación de este lugar sagrado. Aparecen imágenes de esqueletos esparcidos por el cementerio que resumen la reciente muerte de Chile en *Kon Kon*. A pesar de que Vicuña no menciona a las víctimas del golpe aquí, su presencia entre lo desaparecido y lo descartado en su paisaje nativo es ubicuo, aunque al momento de realización de los *precarios* en 1966 las desapariciones provocadas por la dictadura eran algo inimaginable.

Pero sus performances también evocan al quipu, creando una versión contemporánea de éste al cual le añade imágenes que revelan la violencia cultural y ecológica del neoliberalismo, Vicuña funde el golpe neoliberal y sus consecuencias con la recreación neocolonial de la conquista.<sup>464</sup> *Kon Kon* se va construyendo como una ofrenda a Concón que busca revivir la memoria cultural. Aludiendo a lugares de sacrificio ritual volviendo atrás a los tiempos de presencia Inca en la región, Vicuña va depositando trozos de lana roja sin cardar en todo el paisaje para marcarlo como sagrado. El rojo se va volviendo emblema de protesta intentando señalar el sangramiento del paisaje: en contraste a los sangrientos actos rituales que alguna vez ocurrieron allí, la actual invasión corporativa a las dunas agota la línea sanguínea de Concón al pasado y futuro. Vicuña dice: “Nosotros, como seres humanos, nos estamos moviendo hacia una memoria del futuro que implica una reconexión con el pasado.”<sup>465</sup>

Es esta aproximación al lugar de manera específica la que abre los ojos a gestos de simultaneidad hacia el presente y el pasado, primero el lugar no tan distante de la infancia de la artista y la antigüedad originaria de las dunas, frente al inminente futuro de las dunas y el futuro planetario del lugar. Fue allí mismo, en la casa de sus padres en Concón en 1971 donde Vicuña creó su obra *Hilo Azul*, en la cual recorrió su habitación con un hilo azul transformando por completo el espacio. La pieza fue recreada gracias a una invitación del curador Justo Pastor Mellado en el año 2001 en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago para la exposición *Historias de Transferencia y Densidad*, como un catastro de la historia del arte en Chile. Según

---

<sup>464</sup> Cito la nota al pie correspondiente de Candice Amich respecto a el contexto chileno en relación a los desaparecidos y el paisaje: “En 2001, el presidente Ricardo Lagos admitió en televisión algo que los chilenos sabían: cientos de cuerpos ‘desaparecidos’ por el gobierno de Pinochet fueron de hecho lanzados desde aviones al mar y las montañas. Las sepulturas sin marca de los desaparecidos aparecen en el documental de Patricio Guzmán *La Nostalgia de la Luz* (2010), en el cual pequeños grupos de mujeres continúan buscando en el desierto de Atacama por los restos de sus amados ‘desaparecidos’ durante los años de Pinochet. Su trabajo incesante por desenterrar restos sin identificación habla de su imposibilidad de olvidar los horrores que el resto de Chile ha dejado atrás en el nombre del llamado progreso.” Aparece en Amich, op. Cit. P. 151

<sup>465</sup> Amich, op. Cit. P. 148

cuenta la artista *Hilo azul* fue su primer tejido espacial, que extiende el tejido del cuerpo, como un sueter ciclópeo.<sup>466</sup>

Entre los breves videos que acompañan el film central de *Kon Kon*, Vicuña discute el sonido “disonante” de los chinos como un sonido colectivo que no pudo ser folclorizado, ya que la música cacofónica de los chinos solo logra su propia forma cuando es producida colectivamente. Cita al musicólogo y amigo de Cecilia Vicuña, José Pérez de Arce diciendo “cada instrumento da tan solo una nota... el rol de los sonidos combinados generado de las flautas corresponde a un esquema ritual/musical altamente desarrollado en términos de sistemas armónicos y polifónicos cuyas características son de origen pre-hispanico”, es así como a través de ellos los habitantes de Concón pueden conectar con sus ancestros indígenas. En un momento el film principal muestra una imagen de una bolsa suspendida que dice “Concón perdió los Chinos y el mar murió”, a continuación, describe Amich, se ve una de las imágenes más deslumbrantes del film donde aparece el desarrollo inmobiliario que ha ido invadiendo la costa, mientras que en el borde del agua la artista vierte una bolsa con polvo rojo sobre una piedra moliéndolo antes de que el mar se lo lleve y tiña sus aguas.

Antes de detallar las circunstancias del fallecimiento del mar, el film se desvía hacia un análisis del lugar sagrado. Vicuña narra como los Incas construyeron un templo en la cima del Mauco, frente a Concón. Silenciosamente asciende a la montaña con un pequeño grupo de gente que la acompaña. Haciendo eco del comienzo del film la artista ofrece flores rojas a la cima, cantando suavemente y haciendo sonidos con una botella plástica de agua. Cita un ritual en el cual conchas de mar son puestas en la cima del Aconcagua, la montaña más alta de sudamérica, para celebrar los ciclos del agua. Luego, depositando pequeños trozos de lana roja en el paisaje, ella traza el principio femenino de la menstruación vinculando el mar y la tierra.<sup>467</sup> Aquí la cámara hace un corte a una computadora portátil en la cima de la montaña desde la cual emana el sonido de la música disonante de los chinos. En ese momento nace, una nueva forma de ritual posmoderno, en el cual el pasado es integrado tecnológicamente al presente ofreciendo la grabación de los bailes. El uso de Vicuña de la tecnología para reinventar el ritual en el film ejemplifica el modo en que ella perturba las expectativas culturales. Más al comienzo de *Kon Kon* Vicuña recita un poema sobre el *sonido rajado* de la flauta disonante diciendo que la

---

<sup>466</sup> Conversación por email con la artista, enero de 2016.

<sup>467</sup> Amich, C. Op. Cit. P. 144

función del sonido rajado es “permitir a los otros mundos entrar”. Concluye el artículo Amich diciendo:

La incorporación de los medios digitales en el performance, como en el film al ubicar la computadora portátil en la montaña, nos impulsa hacia una memoria futura de cómo una sociedad podría verse en la cual naturaleza y cultura no son entidades distintas. Es decir, la poeta, a través de la magia ritual, transmuta un fetiche de las transacciones financieras globales instantáneas en un dispositivo para la escucha planetaria.<sup>468</sup>

Al año siguiente de que Kon Kon se estrenara Cecilia Vicuña realizó en Santiago la exposición *Aural* en la galería Patricia Ready. Fue una instalación sonora y un tejido en el espacio dedicado a Cauri Pacssa, el niño sacrificado por los Incas en la cima del glaciar. La galería está ubicada cerca del río que hoy se está secando. El evento comenzó con un performance ritual de la artista acompañada por el grupo musical *Pichimuchina* para sacar el río Mapocho. El día siguiente llovió, y el río recuperó las fuerzas por un momento. En la galería la instalación, ríos de lana cruzando el espacio y las canciones de Vicuña emergían de las lanas como olas de memoria y olvido. El poema estaba proyectado como una lluvia de luz sobre la lana y los cuerpos de los espectadores, creando un tejido de sonido y palabras. La exposición fue acompañada de un catálogo que tan solo contenía imágenes y el poema *Lo Precario*.

Una de las publicaciones relevantes en la bibliografía de Cecilia Vicuña es *Spit Temple: Selected Performances* by Cecilia Vicuña (2013), editado y traducido por Rosa Alcalá, publicado por Ugly Duckling Presse en Nueva York. La poeta Rosa Alcalá transcribió una selección de los performances orales de Vicuña creados entre 1996 y 2002 que ocurrieron en diferentes lugares.<sup>469</sup> En su ensayo introductorio, Alcalá aclara que la poesía de Cecilia Vicuña y en especial sus lecturas no tienen nada de convencionales y que lo que las hace excepcionales, y desafía en un nivel más profundo las convenciones de una lectura de poesía – de los poemas escritos en una página-, es el modo en que ella re-imagina y reanima el texto cantando, improvisando y alterando en el performance sus poemas impresos. Es por eso que no se pueden llamar lecturas como tal, ya que la aproximación de Vicuña a la poesía es más

---

<sup>468</sup> *Ibid.* P. 149

<sup>469</sup> The Poetry Project en St. Mark's Church (1995), Barnard College (1996), Hallwalls Contemporary Arts Center (1998), Art in General (1999), Krannert Art Center (1999), Woodland Pattern Book Center, Pierogi Art Gallery (2002) en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos

ceremonial que académica. Uno pensaría, remarca Alcalá, que se trata de improvisación, de hacer algo nuevo en el instante, pero no se trata de eso, sino de una escucha en la que “Vicuña no se deja ir en una sola dirección, como en la improvisación, sino que está escuchando y aprovechando –de manera útil–, las energías y memorias del lenguaje en sí mismo.”<sup>470</sup> Alcalá se refiere a las lecturas de Vicuña como performances orales.

Utilizando como ejemplo el performance realizado en *Art in General* con motivo de la exposición *cloud-net* en 1999, la autora cita a Jena Osman quien observó que en:

Art in General, los elementos en el ambiente son como una indulgencia. Tal como cualquier cosa que pueda interrumpir nuestra concentración. El sistema de sonido no funciona correctamente. Las puertas del ascensor son tremendamente ruidosas – como una puerta de garaje abriéndose, acompañada de un juego de campanas. Los suelos son muy responsivos – ofreciendo algo a cambio de cada paso que recibe.<sup>471</sup>

Aún así, Vicuña incorporó cada una de estas interrupciones al performance, que se transformó en un evento inestable e impredecible. Es mediante el performance, entonces, que la idea o el poema en el papel se convierte, del costado del performance, en lo que Vicuña llama un “quasar” un “a punto de ocurrir”.<sup>472</sup> Otro aspecto importante considerado por Alcalá en su introducción es la importancia de la tradición del tejido en la obra de la artista. Ésta juega un rol fundamental en las performances orales, ya que el hilo para Vicuña puede convertirse metafóricamente en una línea genética que se sobrepone a otras líneas genéticas. Durante el performance, cada una de nuestras líneas genéticas se continúan y completan las siguientes. En otras palabras, hablar una lengua implicaría invocar múltiples orígenes, el hilado y deshilado de las historias culturales; “la recreación de las naturales condiciones plurilingüísticas del mundo humano, suprimidas artificialmente por la ideología monolingüística y las hermenéuticas

---

<sup>470</sup> Alcalá, Rosa. *Spit Temple: Selected Performances* by Cecilia Vicuña. Ugly Duckilg Press, Nueva York, 2013. p.122

<sup>471</sup> *Ibid*

<sup>472</sup> Rosa Alcalá dedica gran parte del libro a encontrar una definición o aproximarse a una comprensión apropiada de lo que Cecilia Vicuña llama el *quasar*. Este no es un objeto creado, sino un evento que se desarrolla en el performance en la medida que ella teje narrativas y canciones de sus anotaciones y construye los varios componentes del performance. Según la artista su *quasar* “busca por la forma antes de la forma” añadiendo que “un poema se convierte en poesía tan solo cuando su estructura está hecha no de palabras, sino de fuerzas”. Un *quasar* no es una cosa tangible – un poema o una cosa a ser contada- sino un proceso de descubrimiento que permite a los elementos del performance manifestarse. Un *quasar* es un not-yet poem (no-aún poema)pero puede convertirse en un poema escrito en el futuro posterior al performance, es la manifestación aun sin forma de los mundos interconectados que cohabitamos.

monotípicas de la modernidad y el nacionalismo.<sup>473</sup> Desde los comienzos el trabajo de Vicuña ha surgido como un performance constante en que cada acto, reunión, elección, idea, objeto se convierte en una obra de arte y al mismo tiempo en una plegaria, en una ofrenda, una denuncia o alerta.

Como ya varios autores han comentado, en el contexto del performance latinoamericano Cecilia Vicuña no ha sido reconocida como parte del surgimiento de esta práctica durante los años sesenta y setenta. Su trabajo visual tanto como oral, sus performance, en sus intentos políticos e invocaciones rituales, apenas figuran en algunas antologías. Este aspecto es también mencionado por Alcalá, lo que delata la falta de una historia del arte latinoamericano más completa, que incluya al menos un mapa detallado de las figuras pioneras del siglo XX. Vicuña pone en diálogo, como otros artistas latinoamericanos han hecho antes, entre ellos Xul Solar, las prácticas del arte moderno con las indígenas, recuperando simultáneamente la memoria ancestral suprimida por la cultura oficial y los gestos hacia movimientos como el surrealismo y el dadaísmo, de los cuales alega temprana influencia. En ese mestizaje, asegura Alcalá, se refleja la compleja y generativa mezcla de la producción cultural europea e indígena, más allá de los lugares comunes del sincretismo, las instalaciones, también, refieren a la borradura y desvaloración de la cultura indígena. “Vicuña no busca resoluciones, sino el tirón y arrastre constante de las fuerzas mutables opuestas”<sup>474</sup>.

En *Spit Temple*, bajo el título *LISTENING: Responding to Vicuña's Performances* (*ESCUCHANDO: Respondiendo a las performances de Cecilia Vicuña*), Alcalá reúne una selección de testimonios que resultan de gran aporte para poder imaginar con mayor claridad la dimensión de la experiencia del espectador en las performances de Vicuña.<sup>475</sup> Me detendré tan solo en el testimonio de Linda Duke escrito con el título *On Behalf of Seeds / Seed Speaking PERFORMANCE AS MIDWIFERY* (*En nombre de las Semillas / Semillas hablando EL PERFORMANCE COMO OBSTETRICA*). El relato comienza calificando las performances de Vicuña de peligrosas, pero ¿Por qué llamarlas así sino hacen daño a nadie? Se pregunta la autora, ¿Por qué no llamar al poeta corajudo?. La razón de la peligrosidad de la poesía y la transgresividad de sus performances es que en ella habla una verdad que no tiene validez en

---

<sup>473</sup> La cita es de Walter Mignolo, tomada por la autora para referirse a la búsqueda de Cecilia Vicuña por las líneas ancestrales del lenguaje.

<sup>474</sup> Alcalá, R. Op. Cit. Sin paginar.

<sup>475</sup> Entre las performance seleccionadas están de Hallwalls Arts Center, Buffalo, NY (1998) relatada por Dennis Tedlock, Art in General New York (1999) relatada por Jena Osman, Krannert Art Museum Illinois (1999) relatada por Linda Duke y por último en University of Minnesota's Rarig Center (2001) relatada por Maria Damon.

nuestra sociedad.

(...)su performance esa noche de septiembre relevó y abrió una herida, , lloró una pérdida, y celebró la posibilidad que no puede ser reconocida por nosotros colectivamente, pero siento, es sabida por cada uno de nosotros individualmente como cierta.<sup>476</sup>

El performance que describe Duke ocurrió como parte de uno de los programas más prestigiosos de la Universidad de Illinois, The George A. Miller Committee's MillerComm Lectures, conocido por reunir a los científicos, humanistas, filósofos y líderes contemporáneos más destacados de la sociedad. Duke junto a Leslie Brothers, la curadora de arte contemporáneo del museo, nominaron a Cecilia Vicuña compartiendo junto con otros profesionales e investigadores la sensación de que ella era de algún modo importante para su momento de cuestionamiento y experimentación.

En el arte y poesía de Cecilia, y en la trayectoria de su vida y obra, nosotros vimos un tipo de modelo que nos dio esperanza: de un arte conectado a la vida de un modo, al mismo tiempo, nuevo y antiguo, de una poesía sanadora que nos empoderara, a cambio, de poder sanar con nuestro propio trabajo. Cecilia representaba para nosotros el poder del cambio.<sup>477</sup>

Mientras Leslie Brothers presentaba a Vicuña, ella se encontraba en una oscura esquina al final de la habitación, pareciendo concentrar sus energías en su fuero interno, relata Linda Duke. “¿Habrás estado meditando?”, se pregunta. La artista llevaba en las manos un montón de vainas de semillas secas. El día anterior al performance ella había estado mirando con interés unos objetos cerámicos y textiles andinos en la colección del museo. “Pidió unos “slides” de ellos para mostrar a la audiencia, así que el programa se volvió un “slide talk” pero no de una manera usual.”<sup>478</sup> Vicuña quería que todos vieran ciertas imágenes mientras ella hablaba su poesía, continúa diciendo Duke, ella usa las imágenes visuales para transmitir a su audiencia comprensión de lo que no puede ser comunicado de otro modo. Al terminar la introducción la artista comenzó a agitar las semillas desde el fondo de la habitación, todos esperaban que ella

---

<sup>476</sup> *Idem*

<sup>477</sup> *Idem*

<sup>478</sup> *Idem*

subiera al podio a hacer su lectura, sin embargo ella fue haciendo su camino lenta y conscientemente, agitando las semillas, susurrando sonidos con su voz, cantando, a ratos más fuerte y mas bajo, deteniéndose para poner las vainas sobre alguna persona en particular por unos segundos, y continuando. En el relato de Duke, ella cuenta:

Estaba muy impresionada por la conciencia de sus movimientos y, especialmente, de su tacto. Era casi como si ella bendijera a los miembros de la audiencia al poner en ellos las vainas. Podía entender sólo algunas de sus palabras, en parte debido a la cadencia de su voz poco familiar, y en parte porque algunas de las palabras no parecían ser en inglés. Pude entender trozos de español, pero ella parecía estar lanzando su red más allá de la dicotomía español - inglés. En el momento en que llegó al micrófono, pude sentir que su voz se había vuelto más narrativa. Ella estaba inspirada en una especie de etimología cruzando las fronteras del lenguaje libremente. Curiosamente, el efecto era hacer que incluso los términos en inglés sonaran exóticos. Era, para mí, como si ella hubiese abierto un agujero en una pared que habían definido los parámetros de idiomas durante toda mi vida . ¿Qué pasa cuando una barrera fiable se cae? Yo fui cambiada en ese instante.<sup>479</sup>

El testimonio de Linda Duke es conmovedor, sobre todo por la relación entre sus expectativas respecto a lo que Cecilia Vicuña podía hacer en el escenario y por el modo en que describe cada uno de los detalles desde su conmoción. Lo interesante es que uno tendería a pensar que los performances orales de Vicuña solo deben conseguir este nivel de atracción al verlos en vivo, pero lo cierto es que muchas de sus piezas de video, que registran performances, en especial los que son en espacios abiertos, tienen la misma capacidad de tocarnos y llevarnos a conectar con su estado y todo lo que transmite y convoca. *Rari en Nueva York* es una de las piezas más recientes de Cecilia Vicuña, un performace/poema dedicado al pueblo chileno de Rari - donde las mujeres tejen mariposas de crin de caballo-, que fue realizado en la ciudad de Nueva York de camino a The Poets House a presentar el performance *Mariposas y Constitución*. El video que registró comienza con la artista en su estudio creando un estandarte de mariposas de rari, se ve a Vicuña salir con él y caminar por el costado del río, las personas a su paso observan las mariposas. Resulta que Nueva York está ubicada

---

<sup>479</sup> Para más información, el relato de Linda Duke aparece completo en inglés en *Spit Temple*. (la traducción del relato al español es mía)



una antigua ruta migratoria de mariposas, que ahora se están extinguiendo. Luego de realizar un acto poético en el cual la constitución de los Estados Unidos, en una edición de bolsillo, se vuelve una mariposa que cae al agua hasta hundirse y desaparecer, Vicuña toma el Ferry que va desde Manhattan a Staten Island, dejando por momentos las mariposas en primer plano y el skyline de la isla en el fondo. Por momentos también se ve la estatua de la libertad. En el transcurso del video Vicuña recita su poema *Clepsidra* traducido por Rosa Alcalá, y la Constitución Americana.

Para concluir con esta modesta selección de textos que han abordado el trabajo de Cecilia Vicuña en los últimos cincuenta años, y pasar a la parte final de este capítulo, me parece importante señalar que el tiempo que tomó revisar estos textos fue breve en relación al tiempo en que los hechos ocurrieron y también al que tomará intentar comprender el trabajo de esta compleja artista. Al comienzo de esta investigación todo lo que sabía de su trabajo eran unas pocas imágenes de los *Precarios* en Concón, y algunas ideas vagas de la relación de éstos con lo ritual. Hoy, teniendo muchísima más información a mi haber, y contando con mi participación en varias de sus lecturas, performances, exposiciones, filmaciones, entrevistas, viajes y conversaciones puedo dar fe de que mi experiencia con el trabajo de Cecilia Vicuña es infinitamente mayor. Al poco tiempo de iniciar este viaje, la Tate Gallery compró una selección de los *Precarios* que acompañaron los 12 libros de *Diario de objetos para la resistencia* (1974) para su colección. Entonces parecía algo importante, porque esta adquisición abría la posibilidad de que la obra de Vicuña fuese incluida en un discurso mayor dentro de la historia del arte, o idealmente, dar comienzo de la escritura de una nueva historia. Sin embargo hoy, pensando que los *Precarios* fueron la piedra de inicio de mi relación con esta artista, así como de toda su obra, me pregunto ¿Qué pueden decirnos esos pequeños fragmentos de arte precario de la obra de Vicuña?, ¿Qué nos dirán en el futuro?.

## Cecilia Vicuña mutación y conciencia

El verdadero performance es el de nuestras especies sobre la Tierra: el modo en que causamos sufrimiento a otros, el modo en que calentamos la atmósfera o causamos la desaparición de otras especies. Yo me cubro de nubes para sentir como siente la tierra.

Cecilia Vicuña.

Es difícil enmarcar las experiencias que despierta el trabajo de esta artista en el terreno del arte. Es más bien una especie de salto al vacío inscribir estas acciones en el colonizado mundo del arte. No puedo sino compartir, en el cierre de este capítulo, la apreciación de Sara Keller en *cloud-net* de que intentar definir el trabajo de Cecilia Vicuña se siente tan fútil como intentar capturar un átomo. A menudo nos encontramos con que las etiquetas que definen el trabajo de Vicuña son tan solo una estrategia que la historia, y en específico la historia del arte, utiliza para poder dar un marco de referencia seguro a los artistas que ha decidido incluir en su relato oficial. Los intentos por incluir el trabajo de Vicuña en el marco de movimientos como el Land Art, el conceptualismo, el feminismo o incluso el arte medioambiental, resultan reductivos. Estas categorías presentan un problema mayor del que los historiadores hemos sido capaces de percibir hasta ahora, algo que Vicuña comparte con Schendel y Grippo. Son una trampa que condiciona la interpretación y sobre todo la experiencia de la obra, un arma de doble filo que puede anular e invisibilizar la capacidad transformadora del arte.

Paradójicamente Vicuña se ha movido en lugares de referencia obligada como la Tate de Londres o el MoMA de Nueva York, donde expuso por primera vez en 1981 y donde hace un año realizó una charla a puertas cerradas para un grupo de investigadores del mismo museo. “Esto, dice Vicuña, quiere decir que en el mundo del arte hay seres como yo, que están en parte dentro y en parte fuera, de lo contrario no me pondrían ver.”<sup>480</sup> Considerando ambas instancias, y de acuerdo a lo dicho por Luis Pérez Oramas, curador del MoMA, éstas se deben a intereses puntuales del museo por investigar el escenario latinoamericano, y con ello ampliar, dentro de un marco de referencias históricas concretas, el conocimiento de ciertas escenas geográficas. Sin embargo, con los marcos de referencia existentes, parece difícil que una artista como Cecilia Vicuña pueda ser leída en su complejidad.

Como ella misma escribió en la introducción a *The Oxford book of Latin American Poetry*,

---

<sup>480</sup> Conversación con Cecilia Vicuña, 21 de marzo de 2015.

para explicar las *poéticas mestizas* a las que está dedicado el libro, “es necesario volver al momento en que las visiones del mundo de los europeos y los indígenas colisionaron. Este fue un choque tan poderoso que destruyó las culturas amerindias, dando origen a la modernidad.”<sup>481</sup> Quizá parezca ir demasiado lejos, pero teniendo en cuenta la gran importancia que tiene el pensamiento precolombino en la obra de Vicuña, una de las primeras cosas que los historiadores tendríamos que abordar para acercarnos a su trabajo es el trato que la historia ha dado al mundo indígena. Ella misma cuenta que los conquistadores al llegar a América debían seguir un edicto en el que se comprometían a no construir sobre los asentamientos indígenas. Sin embargo en un gesto de negación total hicieron como que éstos no existían para así poder construir sus propias ciudades sobre ellos, utilizando sus sistemas de riego, de construcción, cultivo, evangelizando sus costumbres, su lengua y su arte.

Este hecho va en total relación a la invisibilización que tiene la obra de Vicuña en el arte contemporáneo actual, ya que en la borradura del aporte indígena a la historia de América, radica también la borradura de una gran parte de las fuentes de las cuales toda la obra de Vicuña se nutre. Pensemos en pequeños detalles que la atraviesan, y que vimos anteriormente en los textos de diferentes autores, como la poética del quipu o el concepto de *arte precario* que iremos revisando a lo largo de esta parte final. Hasta el presente poco sabemos de los secretos que guarda el quipu. Solo que en sus nudos se encuentra información fundamental del mundo inca y que los españoles, en cuanto supieron de la existencia de este conocimiento, lo hicieron desaparecer; lo mismo con el *arte precario*, como dice la propia Vicuña. Se han escrito muchos libros sobre este concepto, que hoy ocupa un lugar importante en la definición de algunos momentos de la historia del arte. Sin embargo, su aporte no aparece mencionado en ninguno de ellos.

Junto a todo lo borrado nos han sido negados conceptos y modos de ver el mundo, lo que ha generado que en el transcurso de los años y de los cambios que la historia ha ido experimentando, que, en nuestra mente occidental divisiva, se reduzcan las posibilidades de comprender y, sobre todo experimentar, la interconectividad que prima en el mundo y nuestro lugar como seres humanos en ese movimiento constante de fuerzas. Abordamos el arte como un conjunto de formas fijas, de expresiones establecidas, nacidas de nuestro pensamiento pero

---

<sup>481</sup> Vicuña, Cecilia; Livon-Grosman, Ernesto (ed.) *The Oxford book of Latin American Poetry*. Oxford University Press, 2009. P. XX

no contemplamos que en muchos casos, y como dijo Jung:

El arte es una especie de impulso innato que se apodera del ser humano y lo convierte en su instrumento. El artista no es una persona dotada de libre albedrío que busca sus propios fines, sino una que permite al arte realizar sus propósitos a través de él. Como ser humano el puede tener estados de ánimo, voluntad y aspiraciones, pero como artista el es un “hombre” en un sentido mayor, él es un hombre colectivo, uno que acarrea y da forma a la inconsciente vida física de la humanidad.<sup>482</sup>

Hemos visto que en los performances de Cecilia Vicuña hay algo que va más allá de las formas conocidas del lenguaje hablado y escrito, allí se juntan palabras inglesas, quechua, castellanas, y también sonidos provenientes de otros lugares. Todos juntos hacen que sus poemas muten constantemente, que al ser “leídos” cambien su forma, y que ella, en una especie de trance al que llama “escucha” incorpore otros elementos modificándoles por completo. Asimismo, sus objetos traspasan las fronteras estéticas, los materiales son parte de otra cosa, testigos del ritual mediante el cual ella trabaja y les da forma, éstos nacen de encuentros con ese llamado al cual ella atiende cogiendo las *basuritas* al pasar y uniéndoles para darles vida bajo el concepto de *arte precario*. En varios textos hemos leído descripciones del modo en que Vicuña se mueve en el espacio, la capacidad que tiene en la combinación de todos estos elementos, -su voz, los objetos que acarrea y su cuerpo-, de abrir múltiples dimensiones, generando que los lugares donde ocurren sus performances abran espacio a nuevas formas de conciencia, transformándose así en puertas hacia otros mundos y ella en un puente mediante el cual somos invitados a cruzar del otro lado.

A lo largo de varias de sus lecturas Vicuña señala que su obra es creada en el presente para ser leída en el futuro, como un palíndromo, sus palabras y gestos se leen de adelante para atrás y de atrás para adelante, como sus *PALABRARMÁS*. Cada obra, cada palabra, crea una forma futura de ser leída, trazando el oráculo al futuro desde donde ser leída, como un rastro para escribir la historia que ha sido borrada.

---

<sup>482</sup> Cita original: “Art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument. The artist is not a person endowed with free will who seeks his own ends, but one who allows art to realize its purposes through him. As a human being he may have moods and a will and personal aims, but as an artist he is “man” in a higher sense he is a collective man one who carries and shapes the unconscious, psychic life of mankind.”

El espacio negativo como la fuente del crear siempre fue el meollo de la cosmovisión andina, a su vez, un reflejo remoto de una visión ancestral del poder creador de la oscuridad, lo femenino de la creación, que llegó a América con las primeras migraciones desde Asia, diez mil o más años atrás. Un pensar que en Asia dio lugar al taoísmo y otras visiones poéticas del vacío creador, y en Los Andes al lenguaje ahora borrado de la *Pachamama* / *Pachacamac*.<sup>483</sup>

Las *PALABRARMÁS* son la poesía de la transformación, en la cual el nacimiento de una nueva palabra da origen a una nueva conciencia y con ello la posibilidad de un futuro. En este libro Vicuña escribe algunas historias en relación al mundo antiguo, como el mito de la creación Mbyá Guaraní, en el cual la palabra es el alma otorgada a los hombres para que tengan conciencia de la divinidad, y así recibir los cantos para aplicarlos en bien de la comunidad<sup>484</sup>. Como sus propios cantos, nacidos en el origen de la palabra, en la sagrada escucha de la conciencia de cada lugar, transforma una lectura de poesía en un ritual sanador. El poder en las cosas, dice Mircea Eliade reside en su origen. “Solo la primera aparición tiene valor, a continuación, solo la sagrada primera aparición tiene valor. La manifestación de lo sagrado en un espacio profano es, por definición, un ejemplo de algo abriéndose paso desde un plano de existencia a otro.”<sup>485</sup> Como una semilla, un trozo de vida abriéndose paso en el asfalto, las obras de Vicuña surgen en espacios profanados, por los conquistadores y por nosotros mismos, en las grietas húmedas de las piedras, en la desembocadura de los ríos, en las junturas donde germina la oralidad. La autora dice:

“con el tiempo he descubierto que con todas las lenguas de la tierra hay una asociación arcaica que está en el mero nacimiento de las palabras donde las metáforas del pensamiento se expresan con lenguaje textil, lo que quiere decir, en primer lugar, que las mujeres eran tejedoras y poetas desde un comienzo y eran las principales portadoras del lenguaje hablado, del lenguaje oral. Por ejemplo la palabra pensar viene del peso de un hilo, entonces para mí es muy interesante reconstruir ese universo hipotético porque siempre la reconstrucción del origen de las palabras es una creación. Entonces yo hago una etimología que es imaginaria, semi imaginaria, semi científica, semi semi, semi todo,

---

<sup>483</sup> Vicuña, Cecilia. *Palabrarmás*. Edición 2005, Concejo Nacional de la Cultura y las Artes. Chile. P. 13

<sup>484</sup> *Ibid.* P. 100

<sup>485</sup> Mircea Eliade [https://en.wikipedia.org/wiki/Mircea\\_Eliade](https://en.wikipedia.org/wiki/Mircea_Eliade) Cita original: “Power in a thing lies in its origins. Only things first appearance has value and, therefore, only the Sacred’s first appearance has value. A manifestation of the Sacred in profane space is, by definition, an example of something breaking through from one plane of existence to another.” (traducción es mía)

como mi proyecto “semi ya”, porque es en ese espacio entremedio de todas las categorías que uno puede tejer las posibilidades de un pensamiento futuro.”<sup>486</sup>

Las categorías existirán siempre. Lo subversivo es actuar en el espacio que existe entre ellas, donde se quiebra el discurso, para poder dar vida a una nueva voz. Como he señalado en el comienzo de esta tesis, la obra de Cecilia Vicuña ha sido completamente ignorada por la historia del arte chileno y latinoamericano, en mayor medida ya que su preocupación se ha tornado hacia un vocabulario donde las cosmologías y formas indígenas la fueron dejando cada vez más fuera de las investigaciones sobre la vanguardia local, en el caso de su país, y cada vez más afuera de las etiquetas de lo político dictatorial con la que gran parte del arte de la región se presentó al mundo. De ahí que uno de los principales problemas que podemos encontrar en las interpretaciones de la obra de Vicuña sea la gran dificultad que tienen algunos historiadores para transitar los diferentes mundos que se entrecruzan y conviven en ella. Como ella misma dijo, para poder verla es necesario estar un poco dentro un poco fuera, mitad en este mundo, mitad en otro. Todo el esfuerzo de Vicuña se concentra en devolver el carácter sagrado a los espacios profanados por nuestra cultura, a sembrar en las grietas de nuestro pensamiento, allí donde aún es fértil.

## El Hilo de la vida

Desde el comienzo hay en la obra de Cecilia Vicuña una ofrenda por que no se pierda la continuidad de la vida en el planeta. Cuenta ella que en 1968 supo de la creación del Club de Roma, un grupo de personas, entre ellos científicos y políticos, preocupados por mejorar el futuro del mundo a largo plazo de manera interdisciplinar y holística. Ellos predijeron, en sus primeros estudios en 1972, cuando el mundo aún no mostraba los signos de degradación actuales, los grandes riesgos del crecimiento mundial y la necesidad de poner límites al desarrollo.<sup>487</sup> Este acontecimiento podría haber sido ignorado por Vicuña, como lo fue y lo sigue siendo por muchos de nosotros, de no ser por su reveladora experiencia en Concón en

---

<sup>486</sup> Entrevista a Cecilia Vicuña, 2008. Publicada en [www.letrasenlinea.cl](http://www.letrasenlinea.cl)

<sup>487</sup> El nuevo informe del Club de Roma titulado *2052: Una proyección para los próximos 40 años* sobre las posibilidades de mantener el aumento de temperatura por debajo de los 2 °C al establecer que “Las concentraciones de CO<sub>2</sub> en la atmósfera van a seguir creciendo y causaran un aumento de 2 °C en el año 2052”. Es importante destacar que las predicciones del informe original *The Limits of Growth* de 1972, consideradas alarmistas en su momento, fueron revisadas por la Universidad de Melbourne en 2014, y casi todas curvas previstas se han cumplido con mucha exactitud. El nuevo informe *2052: Una proyección para los próximos 40 años* sigue la misma línea, pero con escenarios nuevos y actualizados.

1966, cuando vivió en carne propia, la experiencia mística de unidad. En medio de la naturaleza percibió la conciencia de la vida, el mar, la luz y el viento, la conciencia de que el hilo de la vida estaba en peligro y que dedicar su arte a despertar las conciencias, como experiencia de la suya propia, era algo urgente. Por alguna razón, muy pronto comenzó a trabajar con el ovillo e hilo de lana roja. Apareció primero en algunas de sus pinturas, la primera es *Elefante Enano* (1971) y *Almagria* (1971), seguidas del *Ángel de la menstruación* (1973), en sus *Objetos para la resistencia* (1973-74), en sus poemas, en *Bosques de Nueva York*, hasta que un día (casi treinta años después, durante la investigación de *Kon Kon*) supo que el niño sacrificado en el Plomo por los Incas murió con unos hilos rojos en sus manos. Fue allí cuando Vicuña comprendió el significado de la hebra. El niño estaba tocando la hebra vital, dando su vida para que siempre fluyera el agua en el río Mapocho. Desde ese día la obra de Vicuña toma un sentido radical, enraizado en el futuro de la humanidad, enraizado en un sacrificio ancestral por la vida.

En la cultura indígena no hay separación entre los distintos estados de conciencia, se pasa del uno al otro fluidamente y esa es, sin duda, una de las enseñanzas más significativas que podemos tener de nuestros ancestros. “Ellos habitan en la interdimensionalidad, en la plenitud de lo que significa ser humano” dice Vicuña. En mi opinión nosotros habitamos en los límites de la conciencia, sin meditación alguna, alejados de esa experiencia mística de unidad. Esta idea se puede equiparar a lo que señaló Jean Gebser de que, al encontrarnos en el paso o mutación entre lo que el llama una estructura de conciencia y otra, vivimos un deterioro importante de nuestra conciencia racional actual, mientras lentamente nos abrimos paso a una nueva conciencia integral que, para Gebser, significa el regreso al origen tras nuestro prolongado alejamiento de él. Es posible que la obra de Vicuña sea reflejo de este regreso, buscando conectarnos a todos con el potencial transformador de nuestra conciencia, convocando mediante la fuerza ritual de su canto la memoria sagrada de los lugares de nuestro origen. Para ella los lugares asignan importancia a las formas de la conciencia con las que las personas perciben y aprehenden el espacio físico. Precisamente, los lugares adquieren significado en las múltiples relaciones que las personas mantienen con ellos en de forma memoria, porque es sólo en virtud de estas relaciones que el espacio tiene la capacidad de fundirse con nuestra conciencia. Es por ello que los lugares escogidos por Vicuña para realizar sus acciones no son ingenuos. Muchos de ellos son antiguos lugares sagrados indígenas o espacios en los que la naturaleza presenta frágiles signos de supervivencia.

Recientemente, en marzo de 2015, Vicuña realizó *Quipu Mapochoen* la desembocadura del río Maipo en Chile, a la que asistí.<sup>488</sup> Allí se reunió con los pescadores artesanales de la Boca del Maipo, que continúan desarrollando la tradición del chinchorro.<sup>489</sup> Desconfiados, nos recibieron el presidente del sindicato y el tesorero para saber quienes éramos, acostumbrados a ser atacados y agredidos por las grandes corporaciones que manejan el puerto de San Antonio, frente a sus costas, por el Estado chileno y también por los ecologistas. Fui testigo de cómo Cecilia Vicuña se presentó a los pescadores y comenzó a hablarles con una franqueza absoluta, les dijo: “Yo no tengo nada que ver con el puerto, ni con los ecologistas, yo vengo aquí a hacer una ofrenda a los ancestros de este lugar para que nunca falte el agua y ustedes puedan continuar con sus tradiciones.”<sup>490</sup> Fluidamente el presidente del sindicato comenzó a hablar del mundo indígena y del origen de estas tradiciones. Nos explicó la pesca del chinchorro y nos llevó a ver su barco y sus redes. En una conversación con el Alcalde de mar ellos mismos le explicaron, utilizando las palabras de Vicuña, “ellos están aquí por las tradiciones ancestrales”. Los pescadores nos acompañaron al día siguiente en una larga jornada de devoción al río, se unieron en el rezo de Vicuña por la sangre del glaciar donde fue enterrado el niño del Plomo, ayudando con sus botes a desplegar la lana roja hasta la mar. Cuenta Vicuña “los pescadores, después de observar como yo soltaba la lana, me comentaron que era "igual a como ellos desplegaban el chinchorro", es decir mis gestos eran un eco de los suyos, pero en un plano simbólico.”<sup>491</sup>

La generosidad con la que nos trataron los pescadores de la Boca del Maipo, y la entrega que mostraron hacia la realización de la obra, solo habla de la devoción que tienen a su mar y su oficio. Éste ha existido por miles de años, desde un tiempo en que la conciencia humana, posiblemente en su estructura mágica, mostraba los primeros signos de distanciamiento entre el hombre y el mundo, conservando sin embargo el sentido de unidad. Se cree que en el tiempo en que se originó la cultura chinchorro aparecería por primera vez el sentido de manada o grupo familiar, y también las primeras exteriorizaciones de las fuerzas internas que permitieron al hombre crear sus herramientas para salir de caza y de pesca. Toda

---

<sup>488</sup> Esta obra se encuentra aún inédita y será presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 2017.

<sup>489</sup> Chinchorro es un término de origen americano que significa red, así se denominó a los pescadores que habitaron las costas del actual desierto de Atacama entre Chile y Perú entre los años 7.900 y 4.000 a. C. La tradicional técnica de fabricación de las redes para pesca data de los orígenes de esta cultura.

<sup>490</sup> En una conversación posterior Vicuña repitió estas palabras para poder utilizarlas en esta tesis, quedando registro de ello en una de las grabaciones que forman parte de mi archivo personal.

<sup>491</sup> Conversación por email con Cecilia Vicuña respecto a este episodio. Marzo, 2016.



esta memoria forma hoy parte de la tradición indígena que aún habita en nuestros territorios y que está a punto de desaparecer. De ser así, la memoria de nuestros antepasados pescadores se extinguirá con ella. Lo mismo ocurre con los pescadores artesanales de la desembocadura del Aconcagua, en Concón y con muchos a lo largo de las costas de todo el mundo. Los chinos a los que Vicuña rinde homenaje en *Kon Kon* fueron, entre otros oficios, pescadores, tejedores de redes, proveedores de su manada, servidores de la tierra y la mar. Su canto va dirigido a lo sagrado y lo divino, encarnados hoy en la virgen y la cruz producto del cruce evangelizador. Sin embargo ayer, hace no tantos años, lo sagrado era la naturaleza y el rezo era para mantener la unión.

*Kon Kon* está dedicado a ellos y a la memoria del lugar en el que Cecilia Vicuña sintió la transformación constante de la vida, por lo que es también un homenaje a lo precario. Como ella misma dice “el concepto de lo precario es una suerte de taoísmo chileno”, inspirado en la sabiduría popular de los hombres y mujeres que han habitado estas tierras por miles de años, encarnado en los pescadores, las tejedoras, los chinos, etc. Presenciar un baile de chinos es asistir a un ritual de profunda devoción. Con el sonido de sus flautas modifican cada partícula del espacio, armonizan la tierra en retribución por lo que ha dado. Cada acto ritual de Vicuña, con su voz agrietada, y el sonido disonante de los chinos implica rendirse, deshacerse en la regeneración de la vida. Los precarios, silenciosos y frágiles, están directamente relacionados con la memoria sonora ancestral de los chinos, y como hemos leído en el artículo de Candice Amich, también son la memoria de los cuerpos de los desaparecidos arrojados al mar durante la dictadura militar. Sin embargo, los precarios de Concón fueron realizados en 1966, y la masiva desaparición de personas en Chile comenzó en 1973. Es cierto que hay una relación metafórica entre lo que se lleva el mar de sus orillas y lo que fue arrojado al mar para nunca volver a ser encontrado, pero lo que más me interesa de la apreciación de Amich es que lleva a los precarios al terreno de lo anticipatorio, donde gran parte de la obra de Vicuña ocurre. Esta anticipación de la conciencia de la desaparición es una de las características principales del arte precario.

Los actos rituales nos conectan con la memoria futura de la tierra, dice la artista. El niño del Plomo, los Incas que realizaron el ritual para enterrarlo sabían la necesidad de entregar la vida de este niño para que nunca faltara el agua, para que nunca desapareciera el glaciar, para que no se calentara la tierra y nunca destruyéramos nuestros lugares sagrados. La tierra les dijo que llegado un día el hombre acabaría con ella y el hilo de la vida se cortaría.

## Convertirse en ancestro

“Su trabajo es siempre acerca de los orígenes. El carácter sagrado del lugar  
y el ritual para acceder al otro mundo.”

James O’Hern

“Tu estás siempre convirtiéndote en un ancestro”

Cecilia Vicuña

Uno de los temas que ha atravesado la investigación de esta artista es la matriz genética de nuestra existencia, específicamente la célula del ADN mitocondrial, la energía detrás de todas las células transmitida directamente de madre a hija desde el comienzo del tiempo. El ADNmt es la memoria de una mujer, ya que en el caso de los humanos se hereda tan solo por vía materna<sup>492</sup>. Cecilia Vicuña señala que sus ancestros femeninos, las madres de su lengua, provienen de África, emigraron a Asia y después caminaron a través del estrecho de Behring, o navegaron, hacia Chile.<sup>493</sup> Recuerdo haber oído en una conversación en que Cecilia Vicuña contaba que la gente le decía que se creía india cuando recién comenzaba sus incursiones en el terreno del arte, hecho que remarca la negación de una gran parte de la población latinoamericana a su herencia indígena. Vicuña logró comprobar en 2005, mediante un análisis de su saliva, que parte de su sangre viene de los diaguitas (indígenas del norte de Chile y Argentina). Sin embargo, en más de cincuenta años de trabajo, ella ha mostrado que su herencia ancestral no pasa tan solo por lo que dice la ciencia, sino por las conexiones que uno mismo establece con sus ancestros, en la atención y la escucha del pasado y la devoción al presente, a lo que está por venir o lo que ya se ha ido. “La vida no tomó el control del mundo por combate sino por redes”<sup>494</sup> dice la bióloga Lynn Margulis. Es así como la obra de Cecilia Vicuña ha ido tejiéndose a través de redes, como un gran quipu, asumiendo el cuidado del planeta mediante sus cantos y poesía.

Al presenciar un performance de Cecilia Vicuña, uno se olvida rápidamente que estamos moviéndonos en el terreno del arte. Y es que no hay muchos artistas que tengan la

---

<sup>492</sup> En el año 2008 Cecilia Vicuña realizó el performance *mtChondrial Eve* (Mother of Threads) en MoMa Ps1. Ver (Fig. 79)

<sup>493</sup> Según las investigaciones del ADNmt la población chilena proviene en un 84% de haplogrupos mitocondriales indígenas, es decir que el principal aporte materno fue indígena, mientras que el aporte paterno fue europeo. Para más información ver *Composición genética de la población de Chile*. Revista médica de Chile número 130.

<sup>494</sup> Archivo de la artista. Aparece en *The Contextual Field, Wack! Art and the feminist revolution*. MoMA P.S.1

capacidad de crear arte sin señalarlo, de prescindir de las fronteras de lo artístico como lo hace ella. Vicuña actúa cuando siente el llamado. Cada una de sus acciones rituales confrontan las limitaciones reales que nosotros debemos trascender como cuerpo social y como individuos para volver a ser parte de un ecosistema habitado por otros seres y fuerzas. Con tan solo su voz es capaz de abrir un portal a otras dimensiones, en especial cuando se trata de lugares sagrados del mundo indígena. Fui testigo de cómo después de abrir con su canto un espacio ritual, las voces de los antiguos habitantes de la Intiwatana de Las Rocas de Santo Domingo<sup>495</sup>, en el Chile central, reverberaban en el ambiente con la misma vitalidad que su propia voz. La presencia de nuestros antepasados vive en nosotros, su sabiduría y su respeto a la vida pueden hacer despertar nuestra conciencia hacia una integración con el cosmos que nos lleve a un salto cuántico y evite el desastre ecológico que estamos presenciando.

### **Una manera de recordar**

Quien ve la acción en la inacción, y la inacción en la acción,  
es espiritualmente inteligente entre la humanidad, está situado en el plano trascendental,  
es un perfecto artista de todas las acciones.  
Bhagavad Gita

El quipu no es del todo una línea; se trata de un espacio, y el modelo de las performances que yo hago, como una evolución en el espacio, donde se está haciendo algo y al mismo tiempo se está hablando sobre el hacer. Esto es lo que llamamos desdoblamiento, que es como "des-doblar-se" a sí mismo. (...) El quipu existe siempre en estas realidades paralelas. Y esto se puede traducir a mi trabajo. Mi trabajo siempre está sucediendo en realidades paralelas.  
Cecilia Vicuña

Sabemos que la sabiduría del pueblo indígena implicaba un peligro para los conquistadores, por lo que toda fuente de conocimiento tangible fue desaparecida. Lo mismo

---

<sup>495</sup> Una Intiwatana es un lugar sagrado en el mundo Inca, emplazado por una gran piedra que actúa como portal de acceso a otras dimensiones.

ocurre hoy. Existe una necesidad del sistema actual por suprimir el conocimiento de lo que es esencial al hombre, el conocimiento del espíritu, de uno mismo, pero también el conocimiento de nuestras tierras y de la naturaleza y, sobre todo, nuestro derecho a protegerlas como parte de un ecosistema en el cual elementos como el agua son fundamentales para la vida. Todas estas leyes implícitas en nuestra relación natural y social con el mundo se encontraban en los quipus, y están el centro del discurso de Cecilia Vicuña. Es por eso que paradójicamente *El quipu que no recuerda nada* (1966) sentó las bases del desarrollo de la poética del quipu en su obra, como el comienzo de la construcción de una memoria, en un lugar donde no había recuerdos, pero sí conexiones. A lo largo de los años cada acción, cada obra, fue abriendo un portal a distintas dimensiones y Vicuña fue abriéndose paso en la esfera recíproca del pensamiento del quipu.

Hasta hoy no existe un mayor conocimiento sobre este sistema de “escritura”. Personalmente me imagino a los indígenas del alto Perú anudando las cuerdas del quipu de diferentes modos, confiando en que en el hacer cada nudo éste guardaría la información correspondiente a ese momento y lugar, y que al deshacerlo, el nudo podría “ser leído” y revelar la información a quien la necesitara. Hay algo en este pensamiento que tiene una relación directa con el modo en el que, como vimos, funciona el *I Ching*. Antes de que éste fuera escrito, cada hexagrama, cada tallo de milenrama o cada línea trazada guardaba en sí misma una información sobre ese momento presente en el cual el oráculo era consultado, quienes lo habían creado confiaban en que pasados los años y también los cambios venideros, el libro de las mutaciones podría siempre ofrecer una respuesta, revelar información sobre una situación específica. Resulta interesante pensar que tanto en una visión como en la otra existe siempre un derecho y un revés, una unidad que se desdobla para revelar un secreto, una aparición. Escribir y leer son una misma acción, mientras formulo la pregunta al *I Ching* creo la respuesta, y mientras anudo la hebra del quipu, voy dando origen a la lectura de ese nudo. Una especie de principio originario de la vida o flujo constante entre el ser y el no ser.

Cuenta Vicuña que:

En quechua existe una palabra para nombrar la aparición de una nueva realidad, un nuevo concepto, una nueva realización, esa palabra es *pacarina*. Algunas personas la interpretan como un lugar de origen. Pero yo no pienso en ella como un lugar, a no ser que se piense en un lugar como un encuentro virtual de ideas, de sentimientos, de

En el pensamiento andino existen muchas maneras de referirse a las cosas, y en especial a aquellas que no tienen lugar en el mundo físico, por ejemplo, y como un concepto muy cercano al de *pacarina*, como aparición, existe la waka, que es un portal de acceso a otra dimensión donde ocurren acontecimientos como el de la intiwatana de Santo Domingo que relatamos anteriormente. Las wakas se pueden encontrar encarnadas por diferentes formas de la naturaleza como rocas, glaciares o manantiales, y forman parte de la contrapartida virtual del quipu, el ceque. En paralelo al quipu, los nudos del ceque son las wakas. Esto es importante porque señala la dimensión geográfica implícita en la concepción del quipu, y en especial en la geografía del quipu de Cecilia Vicuña, donde ella es el nudo, la waka y la pacarina. Ella se convierte así misma en un portal a una perspectiva más omnipresente de lo que es la geografía local chilena, en la cual cada cumbre, cada glaciar, cada río y su desembocadura se transforman en un modo de dar continuidad a la existencia del quipu, una forma de recordarnos a nosotros mismos a través de la naturaleza. Es por eso que ella está siempre haciendo partícipe a la naturaleza de la obra. En los primeros *precarios* Vicuña hace que el mar forme parte al llevárselos de la orilla, en *Otoño* llevó parte de la naturaleza al museo y, en sus quipus, cada hebra de lana hace eco de la fibra vital, transformando cada instalación en una vía por la cual circulan todas las formas de vida.

El ceque traza un mapa imaginario que establece una reciprocidad entre el quipu y la geografía, en la cual se puede trazar una línea madre desde el Cuzco al sur, donde algunas wakas, como la del nevado del Plomo, dan nacimiento a una nueva línea de agua hasta el mar, el río Mapocho. En un dibujo que Cecilia Vicuña realizó hace algunos años, titulado *plan quipu Mapocho* ella utiliza la línea de nacimiento y desembocadura de este río como el hilo de unión de cuatro nudos de actos por el agua que pertenecen a una ofrenda aún mayor que la artista viene rindiendo al niño del plomo desde 2006, y que comenzó con *Quipu Menstrual* (2006) (Fig. 73-75) a los pies del Plomo, siguió con el film *Río Mapocho* (2010), la exposición *Aural* (2012) (Fig. 76) y los *Cantos del agua* (2015) (Fig. 77) todos realizados en Santiago. Pero más allá de estas acciones realizadas en el río Mapocho, la obra de Vicuña debe ser vista como un gran quipu en la cual ella va haciendo y deshaciendo cada nudo en una unión absoluta, aunque temporal, con los lugares y los materiales que utiliza en cada acción. Como ella misma señala,

---

<sup>496</sup> *Knot a Quipu*. Entrevista a Cecilia Vicuña por Sabrina Gschwandtner, Nueva York, 22 de Septiembre de 2005.

“Cuando el quipu fue conceptualizado por las personas que lo crearon, el deshacer el nudo era una parte crucial del nudo. Yo quiero honrar ese pensamiento, porque el hacer y el deshacer son una parte del otro. Una suerte de yin yang del hilo.”

A lo largo de toda su obra, y cada vez más consciente de ello, la artista practica una suerte de desdoblamiento físico donde Cecilia Vicuña actúa como origen, lugar y portal. Ella es el origen, al estar siempre convirtiéndose en un ancestro, es lugar al compenetrarse física y espiritualmente con el entorno, incluyéndolo en sus cantos mediante la creación de sonidos y palabras, y es portal, al ser capaz de hacer entrar otros mundos en este, y al llevar este mundo hacia posibilidades futuras. Cada una de las obras de Vicuña es testigo de la transformación, y visto desde el presente *El quipu que no recuerda nada* surgió como reconocimiento de que una obra existe en relación con otras obras, algo que también es posible observar en las últimas obra de Víctor Grippo que manifestaban una concepción más global.

El quipu surgió en el mundo andino como una forma de escritura, y como tal, como una forma de establecer una memoria futura de su cosmovisión. Desde el momento en que Cecilia Vicuña comienza a trabajar con la poética del quipu, ella está creando una forma de recordar aquello que los antiguos indígenas querían atesorar y poder transmitirle a los hombres y mujeres que les sucedieran: la naturaleza es una entidad de vida, sagrada e irremplazable, algo que el hombre no puede crear y que tiene el poder de generar más vida. En ella no existe tiempo ni historia. Solo existe sabiduría y generosidad, y todo aquel que quiera ser parte de ella deberá recordarse a sí mismo que no hay división entre naturaleza y hombre, que primero existe la unión y recordar la unión es una forma de participar de la extensa red que es la conciencia.

Es en estas pequeñas grietas, entre el mundo que conocemos y el mundo que hemos borrado, en que es posible entrar en una dimensión más completa del trabajo de Cecilia Vicuña. Sin embargo, debemos saber que para ello hace falta romper con las fronteras de la realidad. Tan solo se puede conseguir mediante la entrega absoluta de uno mismo, lo que requiere un proceso complejo de conciencia de nosotros, de ese hombre en un sentido mayor del que habla Jung, colectivo, así como ella trabaja desde la modificación de su propia conciencia, hace falta que aquellos que nos involucramos en su obra, estemos dispuestos a transitar el camino de transformación de nosotros mismos.



Fig. 49 Disolución. Concón (2009)





Fig. 50 Basuritas del fin del mundo. Chiloé (2012)





Fig. 51 Cecilia Vicuña (1969)



Fig. 52 La Tribu NO. Santiago (1969)





Fig. 53 Recolección de hojas para Otoño (1971)



Fig. 54 Otoño. Vista de la Instalación Museo Nacional de Bellas Artes. Chile (1971)



Fig. 55 Artists for Democracy en Trafalgar Square. Estandarte de John Dugger. Londres (1974)

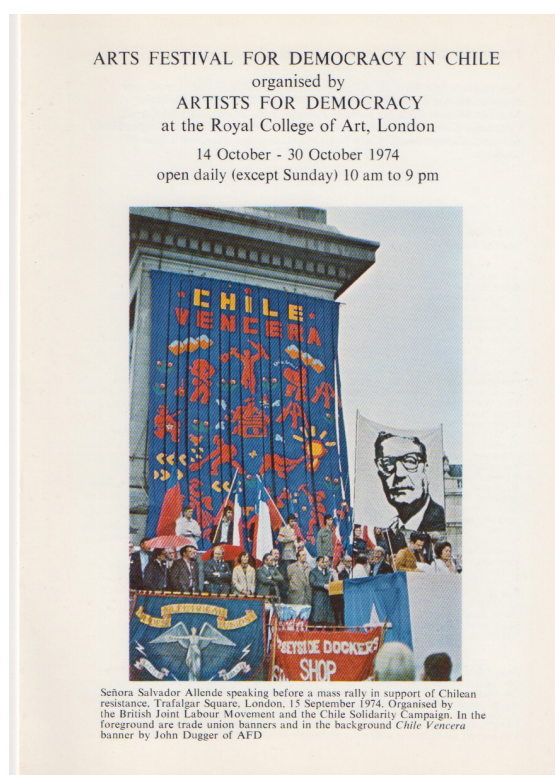


Fig. 56 Publicación de Artists for Democracy. Londres (1974)



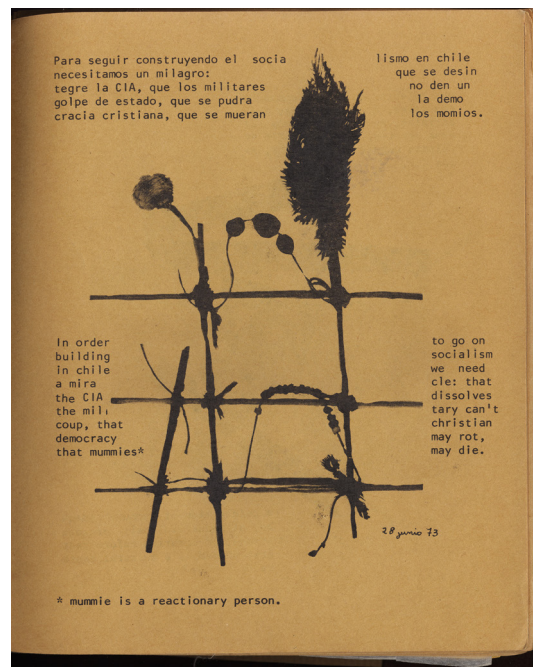


Fig. 57 Sabor a mí. Imagen del libro (1974)



Fig. 58 Cajita e' tierra. Diario de objetos para la resistencia chilena (1973-1974)



Fig. 59 El ángel de la menstruación (1973)





Fig. 60 Homenaje a Vietnam. Fundación Guillermo Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia (1977)



Fig. 61 Homenaje a Vietnam. Vista exposición en Fundación Guillermo Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia (1977)





Fig. 62 Bosques de Nueva York (1981)



Fig. 63 Bosques de Nueva York. Sidewalk Forest (1981)





Fig. 64 Ofrenda (1994)

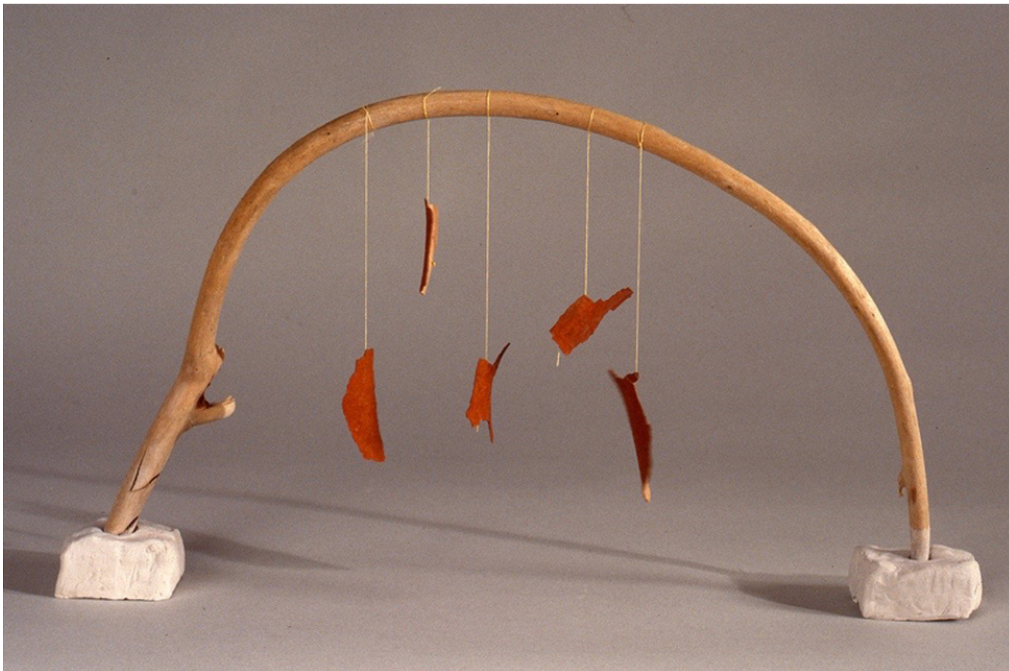


Fig. 65 Arco Arrayán (1990)





Fig. 66 Hilumbres Allqa. Vista de la instalación en Kanaal Art foundation. Katrijk, Bélgica (1994)



Fig. 67 Cloud-net. Poet's Table. Art in General. Nueva York (1999)

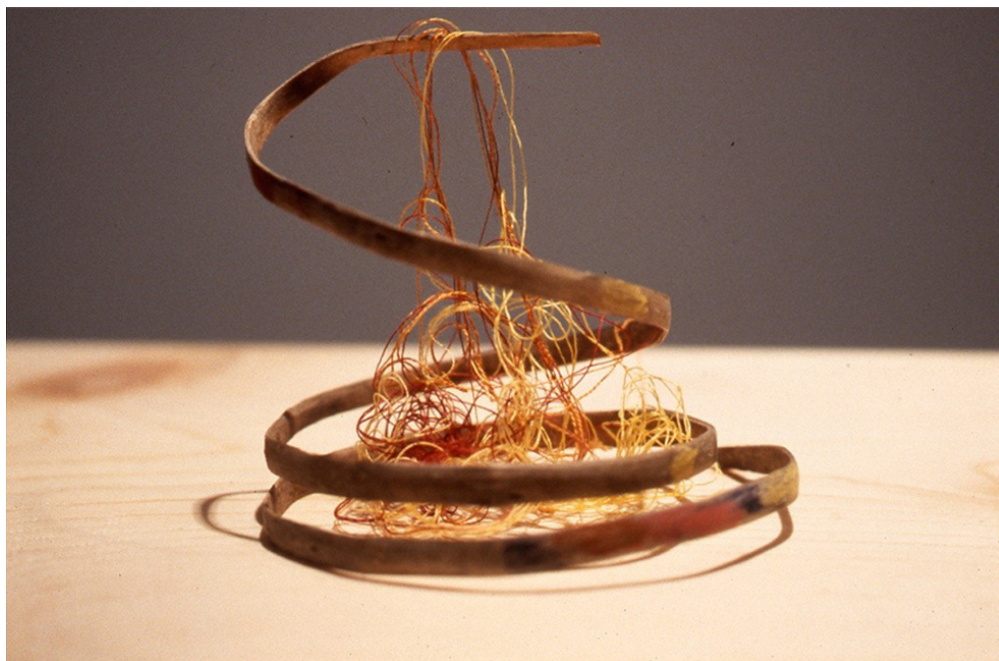


Fig. 68 Nuestra casa espiral. Diverseworks. Houston (1999)



Fig. 69 Cloud-net. Vista de la instalación en Art in General. Nueva York (1999)



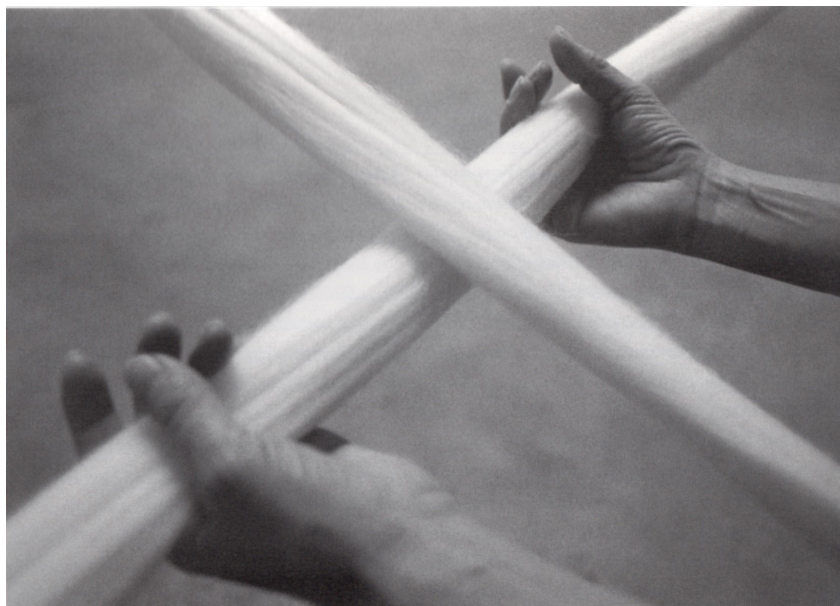


Fig. 70 Cloud-net. Detalle Performance (1999)



Fig. 71 Cloud-net. Instalación en techo de Nueva York (1999)



Fig. 72 Semi Ya (1971–2015) Vista de la instalación en DUMP!  
COLLECTIVE MAKING Kunsthall Aarhus. Dinamarca (2015)





Fig. 73 Quipu Menstrual. Performance a los pies del Nevado del Plomo. Chile (2006)



Fig. 74 Quipu Menstrual. Instalación Centro Cultural Palacio de la Moneda. Chile (2006)



Fig. 75 Quipu Menstrual. Performance frente al Palacio de la Moneda. Chile (2006)





Fig. 76 Quipu Austral. Vista de la instalación en la Bienal de Sydney. Australia (2012)





Fig. 77 Cantos del Agua. Performance en galería Patricia Ready. Santiago de Chile (2015)



Fig. 78 Water Weaving. Exposición Dance/Draw. Institute of Contemporary Arts Boston (2011-2012)



Fig. 79 mtChondrial Eve (Mother of Threads) Performance en MoMA PS1. Nueva York (2008)







## CONCLUSIONES

\*

Al comenzar esta investigación, el remontarnos a los orígenes del arte abstracto nos ayudó a dar algunas luces sobre las problemáticas e influencias que este movimiento provocó a lo largo del siglo XX, no sólo en la historia del arte, sino también en la cultura y en nuestros modos de comprender las muchas interrelaciones existentes en el mundo más allá de lo visible. El arte abstracto fue uno de los primeros en plantear un estrecho vínculo entre arte y espiritualidad, reconociendo que, por encima de la razón, el ser humano es un ente holístico que forma parte de un todo que es el cosmos y que el arte es parte de esta alianza. Asimismo, pudimos ver que este vínculo ha trascendido la expresión abstracta para abarcar otros medios y formas de arte como la instalación, el performance o la poesía y que, llegado el momento, las ideas comenzaron a tornarse mucho más importantes que el objeto de arte en sí, dando paso a nuevas formas de expresión y subjetividad. Desde la perspectiva actual es posible observar cómo las prácticas artísticas han comenzado a orientarse hacia nuevos campos de análisis y desarrollo, surgiendo la necesidad de revisar la separación entre las dualidades de lo abstracto y lo concreto, lo físico y lo social o las artes y las ciencias, ocurridas durante la modernidad. El mundo como lo conocemos ha sido un lugar en que nociones como arte y espiritualidad corren por caminos separados, incluso por un camino separado del de la vida. Sin embargo, estas nociones han comenzado unirse nuevamente, como algún día lo estuvieron y examinar algunos artistas que trabajan esta alianza ha sido el objetivo central de esta investigación.

En el capítulo primero se señaló la marginación de los asuntos espirituales en la historia del arte, así como los artistas partícipes del movimiento abstracto, con representantes como Vasily Kandinsky, Piet Mondrian y Frantisek Kupka, y recientemente a Hilma af Klint. La causa fundamental de este silencio fue el surgimiento de una crítica de arte predominantemente formal, que dio prioridad a una interpretación racional, por encima de la de un lenguaje subjetivo y filosófico. Este modo de operar de la crítica trascendió las geografías y corrientes artísticas a lo largo el siglo XX, primero de la mano de Alfred Barr y Clement Greenberg, en Estados Unidos, y luego de la pluma de una nueva historia del arte en América Latina, que tomó como modelo el reduccionismo formal y categórico de sus pares americanos. Por ello, este capítulo puso especial énfasis en mostrar la influencia de las filosofías anti-materialistas en el origen de la abstracción en Europa y la recepción de la misma, como el cruce de éstas con

ideologías como el existencialismo norteamericano, entre otras. Es en estos cruces donde es posible comprobar que la crítica formal ha dejado de lado aspectos fundamentales para una comprensión más amplia de los movimientos artísticos surgidos a lo largo del siglo XX y, sobre todo, las intenciones de algunos artistas que han perseguido un camino de transformación y conciencia espiritual a lo largo de sus vidas.

En el capítulo segundo propusimos una mirada más amplia hacia los conceptos de conciencia y mutación, haciendo especial énfasis en que la conciencia no es una característica de nuestra mente, sino una cualidad que surge producto de nuestra interconexión con el universo. Desde este punto de vista, los artistas se presentan como agentes intermediarios entre los muchos elementos que dan origen a una idea, y la concreción de ésta, en una forma expresada mediante diversos lenguajes originando órdenes alternativos y múltiples subjetividades. La vigencia de saberes arcaicos como la alquimia y el *I Ching*, así como el interés que algunos artistas contemporáneos presentan en relación a éstos, nos dice que es posible que la conciencia humana esté volviendo al pasado en busca de respuestas que le permitan avanzar hacia un futuro diferente del que hemos construido hasta ahora. Se trata de saberes que han sido desplazados por los discursos racionales, y cuyo valor radica en un profundo conocimiento de las fuerzas que conducen al ser humano, sean éstas físicas o metafísicas. Ambas disciplinas encarnan mitos fundacionales sobre la creación del universo con el cielo y la tierra como opuestos complementarios Yin-Yang, en un tiempo pre-lingüístico y no-lineal, que son características de las visiones de los tres artistas analizados a lo largo de esta investigación. Como pudimos ver en la obra de Cecilia Vicuña, estas ideas se avienen muy bien con los orígenes del mundo precolombino y las concepciones de tiempo y lenguaje que ellos mantienen hasta el presente, y son cada vez más comunes en disciplinas como el arte y las ciencias no deterministas como la física cuántica. En este punto son significativas las ideas sobre la conciencia expresadas por Jean Gebser y Gary Lachman, en las que tanto en el origen de la conciencia (la creación del mundo), como en el surgimiento de una nueva conciencia integral (en el presente), el lenguaje se presentaría como un límite para definir la realidad, y el tiempo perdería su medida de referencia.

En el capítulo tercero retomamos algunas ideas que habían sido planteadas en el primer capítulo, con el fin de proporcionar un contexto más específico a la obra de Mira Schendel, Víctor Grippo y Cecilia Vicuña. El principal problema que planteamos fue que, en el surgimiento de una crítica e historia del arte latinoamericano escrita con voz propia, se había



incurrido en la misma tendencia exclusiva que la historia de arte global, dejando al margen a un importante grupo de artistas, o abordando sus obras de manera generalista sin distinguir sus intenciones individuales y sus particularidades. Los dos conceptos fuertes que definieron lo “latinoamericano” desde los años sesenta fueron el arte conceptual y el arte político, el primero planteado desde la diferencia al conceptualismo surgido en Estados Unidos, y a la vez como vía de acceso al circuito del arte internacional, y el segundo como reflejo de la historia reciente de esta región, y como único arte válido en tiempos políticos complejos. Aunque los objetivos iniciales planteaban una analogía entre la conciencia espiritual y la política, pronto pudimos ver que las obras de estos tres artistas, si bien involucrados en la lucha política, reconocían en esta acción formas de pensamiento racional y divisivo. Por el contrario, su enfoque no surgía desde la mente racional, ni del ego, sino por el contrario desde una conciencia integral capaz de entender el mundo *aperspectivamente*, en términos de Gebser, que permitiera dar un salto cuántico hacia nuevas formas de conciencia. En los últimos años, el surgimiento de un nuevo interés por la abstracción geométrica en América Latina ha abierto nuevas posibilidades para hablar de arte más allá de las fronteras de lo conceptual y lo político, ya que abarca, aunque sutilmente, las preocupaciones espirituales de ciertos artistas como Lygia Clark o Gego, artistas que, como Schendel, Grippo y Vicuña, compartieron una conciencia en la cual el arte estaba más allá del objeto, del mercado y de lo tangible, potenciando la experiencia en el espectador y su transformación.

En la introducción planteamos ciertas interrogantes, tales como si existía una estética de lo espiritual, o si era posible trazar una relación entre lo espiritual en el arte en los orígenes místicos del arte abstracto y el camino de consciencia que habían experimentado Schendel, Grippo y Vicuña. También si era posible hacer un análisis comparativo entre ellos. Gracias a la presentación de sus obras en los últimos tres capítulos, ha sido posible concluir que existen importantes relaciones estéticas entre las obras de estos tres artistas. Sin embargo, más que hablar de una estética común, es posible pensar un modo de abordar los materiales y la práctica artística muy similar, donde ideas como fragilidad, precariedad, transformación, interconectividad, espiritualidad y transitoriedad están en el centro de sus discursos. El artista es parte de la conciencia, lo que lo vuelve un ser colectivo, completo y capaz de contribuir a la integración del ser humano con su entorno social, cultural, ecológico, y también político. Claramente existieron otros modos de resistencia en América Latina y siguen existiendo a lo largo de todo el mundo. Lo revolucionario no es tan solo reaccionar ante la censura, la falta de

libertad o la muerte, lo revolucionario es persistir en la creencia de que crear es tender hilos de conexión con la vida, para extenderla hacia el futuro.

A medida que nos introdujimos en los siguientes tres capítulos, y que pudimos ver las perspectivas desde las cuales el trabajo de estos tres artistas fue abordado, pudimos ir entendiendo que existía una gran brecha entre las visiones objetivas de los autores y la subjetividad de los artistas. El gran desafío fue demostrar que la mayor parte de la crítica había ignorado los aspectos espirituales involucrados en su obra. En el caso de Grippo lo hacían bajo la etiqueta de conciencia política; en el caso de Schendel, detrás de sus ideas filosóficas y el aparente formalismo de su pintura; y en el caso de Vicuña, más extremadamente, ignorando casi por completo su práctica y manteniéndola al margen de la historia del arte latinoamericano. Afortunadamente, en este último caso, la obra de Vicuña ha contado con una amplia recepción en Estados Unidos, especialmente en el campo de la poesía y la literatura.

Con estos antecedentes, se fue haciendo más clara la relevancia de la tesis para este contexto y la importancia de un arte que se presenta como vía de integración del ser humano a su entorno metafísico. De este modo, las ideas de libertad que caracterizaron a muchos artistas latinoamericanos se volvieron fundamentales para pensar la práctica artística de los tres artistas estudiados, quienes, a lo largo de sus vidas, concibieron el actuar siempre de la mano del hacer, de la creación de formas de libertad que surgieron bajo la impetuosa voluntad de ser libres, de pensar sin límites. Un aspecto importante a comprender es que Schendel, Grippo y Vicuña pertenecen a generaciones muy diferentes, en las cuales los modos de hacer arte han ido cambiando significativamente. La generación de Schendel (nacida en 1919) seguía aún trabajando con materiales tradicionales, haciendo pintura y escultura, a pesar de que algunos movimientos de vanguardia ya comenzaban a usar otros materiales. Su incorporación del texto a la pintura, los materiales escogidos, como el papel de arroz, y la dimensión táctil y transparente de sus instalaciones son aspectos pioneros de su práctica. Su método para crear las *Droguinhas* fue muy revelador en cuanto a la transformación que implicó del material, el papel de arroz, y la sensación que le transmitía el proceso de hacerlo, como una meditación prolongada de la materia, también su obra *Ondas paradas de probabilidades*, vista en contexto, implica un total quiebre con los conceptos tradicionales del arte. Desde entonces fue explorando en la creación de instalaciones u otros formatos expositivos siempre de aspecto diáfano, luminoso y monocromo. Por su parte, Grippo pertenece a una generación en la que los artistas se fueron

aventurando en el uso de materiales de uso cotidiano que no habían sido usados antes, como las papas, la comida, los objetos de laboratorio o las mesas, así como con materiales pobres, insignificantes y frágiles, creando instalaciones con un componente predominantemente orgánico, que fue haciendo evidente su persistencia en mostrar la transformación y el movimiento constante de la vida. Es por esos mismos años que Cecilia Vicuña comienza a hacer performance e instalación, cuando éstos eran aún conceptos muy nuevos. Los años sesenta fueron el comienzo de cambios radicales en el terreno del arte, donde obras como *Otoño*, o los *Precarios* abrían paso a conexiones entre arte y vida antes impensadas. Vicuña, como vimos, acuñó el concepto del arte precario muy tempranamente, cuando hablar de precariedad en el arte estaba lejos de ser una etiqueta, abriendo la posibilidad de que el arte fuera algo que surge en la presencia del artista y en conjunción con la aparición de otras fuerzas como la naturaleza u otras culturas.

Los tres incluyeron la poesía, la palabra y el pensamiento en sus obras y de diferentes modos dieron valor a lo subjetivo sobre lo objetivo y al uso del pensamiento de un modo filosófico y reflexivo. Es interesante pensar en la transitoriedad de muchas de las obras que estos artistas crearon, sobre todo aquellas que pertenecen al terreno de la acción, como *Construcción de un horno tradicional para hacer pan* de Grippo o *Cantos del Agua*, por mencionar una de las tantas performances de Vicuña. Asimismo cabe destacar la impermanencia de las obras en sí mismas, al escoger materiales fácilmente descartables, como papas, palitos, papel de arroz, lanas, frijoles, hilos de nylon, etc. Esto también nos muestra que los tres fueron artistas muy pobres. Grippo fue realmente pobre a lo largo de su vida, utilizando la pintura de retrato como una herramienta de subsistencia hasta sus últimos días, lo mismo que Vicuña, que tan solo recientemente ha conseguido vivir de mejor manera.

Es por eso que resulta extraordinario pensar que en esas situaciones de precariedad ellos fueran capaces de enfocarse en la mente, en la conciencia, de reflejar una fuerza extraordinaria en la fragilidad de las cosas. A Grippo le interesaban los saberes desplazados, como la alquimia, a Vicuña los saberes ancestrales, como el significado del quipu y a Schendel los saberes teológicos, específicamente sobre la existencia de Dios. Aunque es posible encontrar algunas relaciones estéticas entre sus obras, podemos percibir, en cada uno de los discursos que han sostenido a lo largo de sus vidas, que la obra está a la orden de otras agencias.

Los tres propusieron un uso del espacio totalmente innovador, en el cual el espectador

estaba siempre involucrado de un modo activo, como lazo de unión entre unas cosas (mundos) y otros. Si pensamos en tres obras centrales del trabajo de estos tres artistas veremos que, utilizando diferentes materiales y disposiciones en el espacio, los tres tejieron conexiones, trabajando de un modo tal que los cables de Grippo en *Analogía I* se asemejan a los hilos de nylon de Schendel en *Ondas Paradas de Probabilidades*, y ambos a las lanas sin cardar de Vicuña en sus instalaciones como *Cloud-Net* o *Quipu Austral*. En cada caso forman una trama orgánica, una red de conocimiento, un templo de reflexión o un enjambre de energía en movimiento donde otras formas de conciencia dialogan con el hombre en una analogía mayor que fricciona los límites entre lo vivo y lo inerte.

Otra interesante relación surgió, a lo largo de esta tesis, entre las obras *Vida Muerte Resurrección* de Grippo, y las distintas instalaciones de *Semiya* de Vicuña. Ésta última invita a la contemplación de la vida en potencia que está dentro de cada una de las semillas repartidas por la sala, pero también invita al espectador a formar parte de una gran cadena de protección de la vida, de cuidado de las semillas de la manipulación genética y, con ello, de nuestros alimentos. Este grito de alerta por la vida es muy similar al que lleva a Grippo a crear su instalación, la que surgió del gran impacto que creó en él la noticia de que cincuenta ballenas se habían suicidado en las costas de Australia. Grippo dice “Sentimos que alguien gritaba algo tan importante y que ya casi no había tiempo”, el llamado de la naturaleza, de la fuente primera de la vida se hacía cada vez más urgente, pero al igual que lo ha manifestado constantemente Vicuña, Grippo veía que nadie lo escuchaba. La interconexión entre naturaleza-arte-vida está presente a lo largo de toda la obra de estos dos artistas, aunque de manera más sutil en la obra de Schendel. Una de las más claras conexiones es la que surge de la creación de las *Droguinhas* como objetos relacionados con el pensamiento Zen, como nudos, en paralelo al concepto del quipu de Cecilia Vicuña, donde los nudos son centros de energía, portales a otros mundos. Ambas artistas comparten la inquietud de estar en el mundo o la posibilidad de existencia de uno u otros mundos dentro o fuera de éste. Para Schendel este mundo se había vuelto un lugar rígido, incluso un poco agresivo, política y socialmente hablando, en el cual las condiciones de vida se habían agravado y, por ello, la obra de arte se presentaba como una respuesta al presente, un modo de suavizar la realidad o abrir paso a otras realidades. De manera similar, para Vicuña este mundo corre el riesgo de desaparecer en términos concretos, a menos que seamos capaces de atender al llamado de la naturaleza y escuchar la sabiduría proveniente de otros tiempos y otras voces. Por eso sus instalaciones monumentales sobre el quipu deben ser

percibidas como lugares de conexión. Obras como las *Droguinbas* y los quipus han sido concebidas como objetos eminentemente efímeros, manifestando que tanto Schendel como Vicuña están interesadas en el significado del encuentro, más que en la preservación del objeto material de sus instalaciones, algo que también compartió Grippo, sobre todo en sus últimos años en obras como *Templo* o *Anónimos*.

Teniendo esto en cuenta se vuelve un sinsentido pensar que una vez que Mira Schendel murió, nunca más pudimos manipular sus *Droguinbas*, como tampoco pudimos introducirnos entre los hilos de *Ondas Paradas de probabilidades*, como la artista propuso originalmente, o que, al morir Grippo, ya no podemos ver los frijoles brotar dentro de los contenedores de plomo de *Vida muerte resurrección*, llevándonos a establecer una importante conclusión, que ni si quiera fue planteada como interrogante al comienzo de esta tesis, pero que sin embargo resulta pertinente.

Somos testigos de que, en el mundo actual, cuando alguien muere todo puede ser transformado en un objeto del mercado, incluso los pensamientos, y que al morir la obra aquellos artistas que implican una relación táctil con el espectador pierden la posibilidad de mantener activa la experiencia de la obra, principalmente la conciencia involucrada en la acción, en la relación entre materia y conciencia. Es por eso que investigaciones como ésta pueden aportar una comprensión mayor de las dimensiones implícitas en los objetos de arte, y más allá, en aquellas obras que no son tangibles, que existen o fueron hechas con fines mucho más trascendentes de lo que su fisicidad o tiempo de duración puede decirnos. Sería un fracaso pensar que la obra de Cecilia Vicuña puede perder esa conciencia en el momento en que ella ya no esté para abrir los canales de conexión hacia las dimensiones ancestrales y futuras de su trabajo. Es por eso que es de vital urgencia que los historiadores desarrollemos un cuerpo crítico lo más cercano posible al espíritu de su obra y velar por que ésta conserve su fuerza. Schendel, Grippo y Vicuña han creado obras que trascienden el objeto, el cual solo se presenta como vaso comunicante. Trascienden el tiempo, porque están ancladas en la multidimensionalidad e intangibilidad de los aspectos mutables de la vida.

Es por eso que para estudiar a estos artistas ha sido de vital importancia recurrir a otras fuentes distintas de las que tradicionalmente plantea la historia del arte. En varias ocasiones apareció la relación de estos artistas con el Tao, el cual plantea una solidaridad absoluta entre el ser humano y la naturaleza, ya que ambos concuerdan perfectamente y tienen un sustrato común. De aquí que ciencias como la alquimia, con una fuerte influencia taoísta, planteen la

sanación física y espiritual de la mano del manejo de la naturaleza para crear elixires y medicinas que alarguen y mejoren la vida. Esta relación está sugerida, por ejemplo, por el hecho de que el término *Ayurveda*, para la tradición médica hindú, significa ciencia de la longevidad. El concepto de salud implicado en ello es holístico, incluyendo tanto el bienestar psicológico y espiritual, como el físico. Lo que esto plantea es que la alquimia, más allá de una disciplina que trabaja sobre las diferentes propiedades de la materia, propone ser la catalizadora de una serie de conexiones entre el hombre y la naturaleza en orden de mantener y cuidar la unión, la sincronidad cósmica. Esta preocupación por el cuidado del ser se manifiesta a lo largo de la obra de estos tres artistas, quienes, al tener como objetivo central de sus obras crear conciencia de que somos parte de algo mayor y que nuestro conocimiento debe ser usado para generar más conciencia, para hacer más transparente nuestra interconectividad con la naturaleza, están creando las posibilidades futuras de un mundo en el cual el único camino posible es el del cuidado del ser, como parte de una unidad con el cosmos. Es tal vez en esta preocupación común cuando investigar a estos tres artistas de manera conjunta hace más sentido. Ellos trabajan desde la necesidad de volver a unir el arte con sus fuentes de origen espirituales y místicas, con la conciencia universal que une a los seres y las cosas, pues si las obras de arte han sido siempre consideradas testigos de la historia, ahora deberíamos pensarlas como oradoras, como narradoras activas de la vida.

Según pudimos observar, el *I Ching* funciona bajo una lógica muy similar. El *Libro de las Mutaciones* es un orador, nos ubica en el tiempo, en un lugar donde pueden ocurrir múltiples fenómenos. La correlación entre el libro y los acontecimientos no es más que el reflejo de las fuerzas que mueven al mundo y también del misterio que las cosas guardan. Este misterio ha sido visto desde los orígenes como un tipo de silencio, una ausencia de conocimiento lingüístico, por ello comprendido como el conocimiento más profundo. Los hexagramas, pueden ser entendidos como el mayor acercamiento a ese silencio. Es por eso que el taoísmo y el *I Ching*, como algunas ramas del budismo, comparten cierto escepticismo respecto del lenguaje y el conocimiento, proponiendo diferentes estrategias para ver a través de las estructuras convencionales del pensamiento. Si en los orígenes del *I Ching* hubo que crear un lenguaje para poder hacerlo legible a la mayor parte de las personas, hoy hace falta crear otro que nos ayude a aproximarnos a los cambios que nuestra conciencia está experimentando, y también a las nuevas dolencias que afectan a nuestro espíritu en tiempos en que nuestro entorno, el paisaje y las personas, son transformados de manera inconsciente.

Schendel, Grippo y Vicuña fueron grandes lectores del *I Ching*, y leerlo es regresar al origen donde el cielo y la tierra interactúan en un eterno presente, a nuestros orígenes primarios, a nuestra fuente de cambio. En la obra de Cecilia Vicuña pudimos ver cómo es posible establecer una cercanía entre las ideas centrales del *I Ching* y el quipu, ambos contenedores de información codificada de manera hermética, pero sin embargo común a todas las culturas. Cada nudo en el quipu puede ser pensado como una línea del hexagrama, donde escribir y leer son una misma acción. Mientras formulo la pregunta al *I Ching*, creo la respuesta, y mientras anudo la hebra del quipu, voy dando origen a la lectura de ese nudo. Resulta interesante pensar que tanto en una visión como en la otra existe siempre un derecho y un revés, una unidad que se desdobra para revelar un secreto.

El objetivo de esta tesis ha sido comenzar a establecer nuevos marcos de referencia para analizar, pensar y percibir las obras de artistas como Schendel, Grippo y Vicuña. Se trata de un primer intento de sistematización de esta problemática que deberá ser continuado en un futuro. Algunas de las posibles vías de profundización de este tema podrían ser introducirnos en las teorías postcoloniales de Boaventura de Souza Santos con sus ideas de *La ecología de los saberes*, siendo una nueva metodología de investigación y extensión que privilegia la interactividad sobre la unilateralidad y propone un intercambio entre quienes poseen el conocimiento científico y aquellos sectores de la población que poseen otros tipos de conocimiento, como saberes sociales, saberes populares o saberes artísticos. Éstas ideas podrían permitirnos abordar, por ejemplo, la sabiduría popular latinoamericana campesina e indígena en relación al Tao, y también las ausencias, desde la propuesta de transformar los objetos imposibles en objetos posibles, los objetos ausentes en objetos presentes, con el objeto de dar visibilidad a aquello desechado o descartable. Otra vía de dar continuidad a esta investigación sería profundizar en la obra de Cecilia Vicuña, en especial en sus performances orales y el surgimiento de otras formas lingüísticas en lo que ella denomina la “escucha”. Estos aspectos de la obra de Vicuña tienen especial relación con lo propuesto por Gebser sobre las características de una nueva estructura de conciencia que regresa al origen de un tiempo no lineal y no verbal. Pero principalmente, y como reafirmación de la voluntad original de esta tesis, se hace necesario continuar, sin descanso, interpelando y cuestionando las lecturas heredadas y oficiales de la historia del arte, y también de otros ámbitos de la vida. El modo en que la historia de nuestros pueblos precolombinos, de nuestros artistas y poetas, ha sido borrada es una herida que urge sanar. Todas las voces quieren y pueden ser escuchadas, si

generamos las conexiones necesarias para que no se pierda la fluencia de la voz, de la fuerza vital.

Hoy podemos afirmar que el espíritu es lo mínimo, lo que se contrae como forma a lo mínimo, a un punto, que no es materia, que está en otro plano, y que es tal vez por eso que Schendel, Grippo y Vicuña pusieron un especial énfasis en las ideas, en aquello efímero del pensamiento y no en los objetos. Pues el hombre debe hacer un trabajo sobre sí mismo en transformar su psique en espíritu y alcanzar las instancias más altas de la conciencia. Estos tres artistas han formulado una práctica en la cual es reconfigurada la conciencia de todo lo existente, de todo lo circundante. Sin ese salto al vacío que implica seguir el camino de la conciencia, no sería posible crear. Es por eso que sus obras configuran un eterno y radical retorno a nosotros mismos, como seres naturales-culturales, como parte de un entorno en el cual asumir la coexistencia entre los seres humanos, no humanos y todas las fuerzas. Esto tiene implicaciones estéticas, ecológicas, sociales, emocionales y también políticas, implicaciones futuras que no llegaremos a ver, pero por las que debemos luchar. Vivir y crear desde la gratitud, mostrando aprecio por la vida, desde la libertad y el gozo, da origen no solo a un nuevo arte sino también a un nuevo hombre.







## INDICE DE OBRAS POR ARTISTA

### MIRA SCHENDEL

- Fig.1 Mira Schendel con las *Droguinhas* en Londres (1966)
- Fig.2 *Ondas Paradas de Probabilidades*. Vista de la instalación en la Bienal Sao Paulo. Brasil (1969)
- Fig.3 *Ondas Paradas de Probabilidades*. Vista de la instalación en la Bienal Sao Paulo. Brasil (1994)
- Fig.4 *El retorno de Aquiles I* (1964)
- Fig.5 *El retorno de Aquiles* (1964)
- Fig.6 *Homenaje a Dios, padre de occidente* (1975)
- Fig.7 *Droguinhas* (1965-1966)
- Fig.8 *Transformables* (1970s)
- Fig.9 *Sin título, de la serie Cadernos* (1971)
- Fig.10 *Iching* (1970)
- Fig.11 *Objeto Gráfico* (1972)
- Fig.12 *Disco Iching* (1972)
- Fig.13 *Mandala* (1974)
- Fig.14 *Mandala* (1974)
- Fig.15 *Trenzinho* (1965)
- Fig.16 *Variantes*. Vista de la instalación en el Museo de Bellas Artes de Houston (1977)
- Fig.17 *Objeto Gráfico* (1967-1968)
- Fig.18 *Génesis* (1965)
- Fig.19 *Paisajes Chinescos* (1981)
- Fig.20 *Sarrafos* (1987)

### VÍCTOR GRIPPO

- Fig.21 Víctor Grippo trabajando en Bruselas (1995)
- Fig.22 *Analogía I* (1971) Vista de instalación en el Centro Gallego Arte Contemporáneo. España (2014)
- Fig.23 Vista de la instalación de Víctor Grippo en la XIV Bienal de Sao Paulo. Brasil (1977)
- Fig.24 *Analogía I (3a versión)* (1970-71)
- Fig.25 *Síntesis* (1972)
- Fig.26 *Analogía II Si la papa sabe el hombre puede saber* (1972)
- Fig.27 *Analogía IV* (1972)
- Fig.28 *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972)
- Fig.29 *Todo en marcha (Índice del movimiento general de los seres y las cosas)* (1973)
- Fig.30 *Vida-Muerte-Resurrección* (1980)
- Fig.31 *La comida del artista* (1991) detalle.

- Fig.32 *La comida del artista (puerta ancha mesa estrecha)* (1991). Vista instalación Centro Gallego Arte Contemporáneo. España (2014)
- Fig.33 *Energía* (1972)
- Fig.34 *La papa dora la papa la conciencia ilumina la conciencia* (1978)
- Fig.35 *Homenaje a los constructores*. Buenos Aires, Argentina (1978)
- Fig.36 *Algunos Oficios*. Buenos Aires, Argentina (1976)
- Fig.37 *Valijita del Albañil* (1980)
- Fig.38 *Opuestos contacto unión* (1981)
- Fig.39 *Mesas de Trabajo y Reflexión*. Vista de la instalación en la V Bienal de La Habana. Cuba (1994)
- Fig.40 *Mesas de Trabajo y Reflexión*. Vista de la instalación en la Documenta 11 de Kassel. Alemania (2002)
- Fig.41 *La intimidad de la luz en St. Ives. De un lado y del otro*. Tate Cornwall. Inglaterra (1997)
- Fig.42 *La intimidad de la luz en St. Ives. De un lado y del otro*. Tate Cornwall. Inglaterra (1997) detalle.
- Fig.43 *La intimidad de la luz en St. Ives*. Estudio N°8, día. Inglaterra (1997)
- Fig.44 *La intimidad de la luz en St. Ives*. Estudio N°8, noche. Inglaterra (1997)
- Fig.45 *Anónimos* (1998-2000)
- Fig.46 *Templo*. De la serie *Cercando la luce* (1989)
- Fig.47 *Sin título, pintura* (1966)

## CECILIA VICUÑA

- Fig.48 Cecilia Vicuña en Concón (1966)
- Fig.49 *Disolución*. Concón (2009)
- Fig.50 *Basuritas del fin del mundo*. Chiloé (2012)
- Fig.51 Cecilia Vicuña (1969)
- Fig.52 *La Tribu NO*. Santiago (1969)
- Fig.53 *Recolección de hojas para Otoño* (1971)
- Fig.54 *Otoño*. Vista de la Instalación Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile (1971)
- Fig.55 *Artists for Democracy* en Trafalgar Square. Estandarte de John Dugger. Londres (1974)
- Fig.56 Publicación de *Artists for Democracy*. Londres (1974)
- Fig.57 *Sabor a mí*. Imagen del libro (1974)
- Fig.58 *Cajita e' tierra. Diario de objetos para la resistencia chilena* (1973-1974)
- Fig.59 *El ángel de la menstruación* (1973)
- Fig.60 *Homenaje a Vietnam*. Fundación Guillermo Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia (1977)
- Fig.61 *Homenaje a Vietnam*. Vista de la exposición en Fundación Guillermo Alzate Avendaño. Bogotá, Colombia (1977)
- Fig.62 *Bosques de Nueva York* (1981)
- Fig.63 *Bosques de Nueva York. Sidewalk Forest* (1981)
- Fig.64 *Ofrenda* (1994)
- Fig.65 *Arco Arrayán* (1990)
- Fig.66 *Hilumbres Allqa*. Vista de la instalación en Kanaal Art foundation, Kotrijk, Bélgica (1994)
- Fig.67 *Cloud-net. Poet's Table*. Art in General. Nueva York (1999)

- Fig.68 *Nuestra casa espiral*. Diverseworks, Houston (1999)
- Fig.69 *Cloud-net*. Vista de la instalación en Art in General. Nueva York (1999)
- Fig.70 *Cloud-net*. Detalle del performance (1999)
- Fig.71 *Cloud-net*. Instalación en techo de Nueva York (1999)
- Fig.72 *Semi Ya* (1971-2015) Vista de la instalación en DUMP! "COLLECTIVE MAKING Kunsthal Aarhus. Dinamarca (2015)
- Fig.73 *Quipu Menstrual*. Performance a los pies del Nevado del Plomo. Chile (2006)
- Fig.74 *Quipu Menstrual*. Instalación Centro Cultural palacio de la moneda. Chile (2006)
- Fig.75 *Quipu Menstrual*. Performance frente al Palacio de la Moneda. Chile (2006)
- Fig.76 *Quipu Austral*. Vista de la instalación en la Bienal de Sydney Australia (2012)
- Fig.77 *Cantos del Agua*. Performance en galería Patricia Ready, Santiago de Chile (2015)
- Fig.78 *Water Weaving*. Exposición *Dance/Draw*. Institute of Contemporary Arts Boston (2011-2012)
- Fig.79 *mtChondrial Eve (Mother of Threads)* Performance en MoMA PS1, Nueva York (2008)

© Las fotografías de las obras que han ilustrado las citas y las referencias en esta tesis doctoral se han extraído, en todos los casos de la bibliografía consultada y/o de las páginas Web de los propios artistas, museos, galerías, instituciones, o de sus propios archivos personales, y se han utilizado según los criterios del “derecho de cita”.



## BIBLIOGRAFÍA

### CAPÍTULO 1

- Apollinaire, Guillaume. *Selected Writings*, New Directions Editores. 1971
- B. Hess, Thomas. *Barnett Newman. The Museum of Modern art*. Nueva York. 1971
- B. Hess, Thomas. *On Newman and The Cabala*. (cat. Exh.) Museum of Modern Art. Nueva York. 1971
- Barr, Alfred. *Defining Modern Art, Selected writings of Alfred H. Barr*. Times Mirror Books. Nueva York. 1986
- Brulle, Pierre. *Frantisek Kupka*. (cat. Exh.) Fundación Joan Miró. Barcelona. 2009
- Cage, John. *John Cage Words. En conversación con Joan Retallack*. Edición Metales Pesados, Santiago de Chile. 2013
- Carbó, Antoni Gonzalo. *El arte abstracto y lo indecible: El fondo abisal de la obra de Arte*. Convivium, Revista de Filosofía. España. 1998
- Currie, Nick. Minimalism as pathos. Mousse Magazine, Nr 45. Italia. (sin fecha)
- Curtis, Penelope. *Myth-Making: Abstract Expresionist paintings from the United States*. Tate Gallery, London. 1993
- Chave, Anna C. *Minimalism and Biography*. The Art Bulletin, Vol.82 No1. 2000 [www.jstor.org](http://www.jstor.org)
- Cheney, Sheldon. *Men Who have Walked With God*. Knopf, New York. 1945
- Christov-Bakargiev, Carolyn. *Worldly Worlding: The imaginal Fields of Science/art and Making Patterns Together*. Mousse Magazine, Nr.43 (sin fecha)
- Dalrymple Henderson, Linda. *From Energy to Information: Representation in Science and Technology, Art, and Literature*, co-editado con Bruce Clarke (Stanford University Press). 2002
- Dalrymple Henderson, Linda. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Pinceton University Press. 1983
- De Zegher, Catherine; Teicher, Hendel. *3 X Abstraction. New methods of drawing. Hilma Af Klint, Emma Kunst, Agnes Martin*. (cat. Exh.) The drawing Center New York, Yale University Press. 2005
- Dickerman, Leah. *Inventing abstraction 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*. (catálogo de exposición) The Museum of Modern Art New York. 2013

Dillenger, John. *About Spiritual in Art abstract Painting 1895-1985*. Los Angeles Times, 22 febrero 1987. Ver [http://articles.latimes.com/print/1987-02-22/books/bk-5047\\_1\\_abstract-art](http://articles.latimes.com/print/1987-02-22/books/bk-5047_1_abstract-art)

*Dynation*. (cat. Exh.) San Francisco Museum of Art. 1952

Ferrari, Germana. *Roberto Matta: Entretiens Morphologiques. Notebook No1 1936-1944*. Sistan Ed. 1987

Garza Uzabiaga, D. *Matthias Goeritz: La Arquitectura emocional: Una revisión crítica 1952-1968*. Publicado por Conaculta, INVa y la Universidad Autónoma de Nuevo León, México. 2013

Greenberg, Clement. *American-Type Painting*. Art and Culture. Thames and Hudson, Londres. 1973

Greenberg, Clement. *Arte y cultura*. Gustavo Gili. Barcelona. 1979

Greenberg, Clement. *La pintura moderna y otros ensayos*. Editorial Siruela. España. 2016

Haim, Paul. *Conversaciones con Roberto Matta*. Ed. Artorla. España. 2001

Hans, Janssen; Joop, Joosten. (eds) *Mondrian de 1892 à 1914, les chemins de l'abstraction*. Réunion des musées nationaux. Paris, 2002

Henry, Michel. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Ed. Siruela, Madrid. 2008

Joaquín Torres-García: *The Arcadian Modern* (cat. Exh.) The Museum of Modern Art, New York. 2015

Kandinsky, Vasily. *De lo Espiritual en el Arte*. Ed. Paidós, Barcelona. 2012

Katzin, Jeffrey J. *Perception, Expectation, and Meaning Barnett Newman's Stations of the Cross Series*. Wesleyan University. Middletown, Connecticut. 2010

Krauss, Rosalind; Foster, Hal; Alain Bois, Yves; H.D. Buchloh, Benjamin. *Art since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres. 2005

Kupka – Waldes. *The Artist and His Collector*. Ed. Divus/Meissner. 2014

Kuspit, Donald. *Idiosyncratic Identities. Artists in the end of the Avant-Garde*. State University of New York at Stony Brook, and Cornell University. Cambridge University Press (sin fecha)

Kuspit, Donald. *Reconsidering The Spiritual in Art*. Blackbird online Journal. 2003  
[www.blackbird.vcu.edu](http://www.blackbird.vcu.edu)

Latour, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires, siglo XXI Editores, Argentina. 2007

Latour, Bruno. *Will No humans be saved? An argument On ecotheology*. Science Po, JRAI publishers. (sin fecha, ni lugar)



Latour, Bruno. *Will non-humans be saved? An argument in ecotheology*. Journal of the Royal Anthropological Institute. 2009

Leal, Brigitte. (ed.), *Mondrian* (cat. exp.) Éditions Centre Pompidou, Paris. 2010.

Lippard, Lucy R. *Changing Essays in Art Criticism*. E.P. Dutton and Co., INC. Nueva York. 1971

Luque, Alberto. *Arte moderno y esoterismo*. Ed. Milenio, Lleida España, 2002.

Majella Munro. *Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel*. Tate Papers, no.23, Spring 2015. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel>, visto 7 Abril 2016.

Mathias Goeritz. *El retorno de la serpiente y la invención de la arquitectura emocional* (cat. Exh.) Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía Madrid. 2014-15

Matta: *Centenario 11.11.11* (catálogo de exposición) Centro Cultural Palacio La Moneda. Santiago de Chile 2011.

Matta. (cat. Exh. ) The Museum of Modern Art. Nueva York, 1957

Matta. The Museum of Modern Art Bulletin: Vol.25, No. 1. 1957

Molina, Ángela. *La dOCUMENTA(13) Una crueldad tolerable*. El País el 25 de junio de 2012. [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/22/actualidad/1340381481\\_988292.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/22/actualidad/1340381481_988292.html)

Mondrian / De Stijl, (cat. Exh.) Centre Pompidou. 2010.

Newman, Barnett. *Escritos escogidos y entrevistas*. Editorial Síntesis, Madrid. 1990

Newman, Barnett. *The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*, Tiger's Eye New York, no.6 1948.

Onslow Ford, Gordon. *Towards a New Subject in Painting*. (cat. Exh.) San Francisco Museum of Art. 1948

*Post-Mondrian Abstraction in América*. Museum of Contemporary Art. Chicago, Illinois, 1973

Reynolds, Ann. *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere*. MIT Press, Cambridge, 2003

Rice Pereira, Irene. *The transcendental Formal Logic of the infinite: The evolution of Cultural Forms*. New York. 1966

Rigolo, P. (2015) *Theosophy, Annie Besant and Thought Forms en Saltwater. A Theory of Thought Forms*. Catálogo de la 14ª Bienal de Estambul

Rosenberg, Harold. *The American Action Painters*. Art News 51. Septiembre de 1952

Rubin, William. *Matta*. (catálogo de exposición) The Museum of Modern Art, New York. 1957.

Rubin, William. *Dada, Surrealism, and Their Heritage*. The Museum of Modern Art, Nueva York. 1968.

Santa María, Alberto. *Idilio Americano. Ensayos sobre la estética de lo sublime*. Ed. Atalanta, España. 2005.

Sawin, Martica; Alix, Josefina (eds.). *Surrealistas en el exilio y los comienzos de la Escuela de Nueva York*. Museo Reina Sofía. 2000

Sawin, Martica. *The Third Man, or Automatism American Style*. Art Journal, Vol. 47 Issue 3, p.181. Septiembre 1988

Schwarz, Dieter. *Agnes Martin: Writings/ Schriften*. Winterthur Kunstmuseum, 1991.

Shiff, Richard. Catálogo Razonado (MoMa), Yale University Press, NY 2004.

Sol Lewitt. *Sentences on Conceptual Art* en 1969. Publicado en Art-Language, Inglaterra, Mayo de 1969.

Stockebrand, Marianne. *The making of two Works. Donald Judd at Chinati Foundation*. Courtlaud Institute, Londres. 2004.

Suzuki, D.T. An introduction to Zen Buddhism. Grove/Atlantic, Inc. Nueva York, 1994.

Suzuki, D.T. Essays in Zen Buddhism. Buddhist Society Londres. 2006.

*The development of Modernist Painting: Jackson Pollock to the present*. Steinberg Art , Catalogue 1969. Washington University, Gallery of Art.

*The Ides of Art, Six Opinions on What is Sublime in Art?*. Tiger's Eye (New York), No.6. 15 December 1948

*The Ides of Art: Opinions on What is Sublime in Art?* Tiger's Eye, no 6 (december 1948) 46-47

*The Interpretive Link: Abstract Surrealism into Abstract Expressionism*. Newport Harbor Art Museum. 1986

Tuchman , Maurice; Freeman, Judi. (eds) *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press Publishers / LACMA, Los Ángeles 1986. Segunda edición 1999

Vega, Amador. *Mística, Zen y Abstracción. Ensayos sobre el nihilismo religioso*, Trotta, Madrid. 2002.

*Xul Solar and Jorge Luis Borges. The Art of Friendship* (cat. Exh.) The America Society Nueva York. 2013

### Sitios web:

Archivo de Rudolf Steiner online en <http://www.rudolfsteinerarchive.net/Holdings/>

Proyecto Enchanted Modernities <http://hoaportal.york.ac.uk/hoaportal/enchanted-modernities.jsp>

Conferencia de Donald Kuspit,

[http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit\\_d/reconsidering.htm](http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering.htm)

## CAPÍTULO 2

Anónimo. *Bagavath Gita*. Ediciones Debolsillo, Madrid. 2010

Besant, Annie. *Estudio sobre la conciencia*. Biblioteca Upasika [www.upasika.com](http://www.upasika.com) (consultado en marzo de 2015)

Besant, Annie. *La doctrina del corazón*. Biblioteca Upasika [www.upasika.com](http://www.upasika.com) (consultado en marzo de 2015)

Blavatsky, Helena P. *La Doctrina Secreta. Síntesis de la Ciencia, la religión y la filosofía*. Ed. Sociedad teosófica. 1888

Blavatsky, Helena P. *Isis sin Velo*. Ed. Sociedad teosófica. 1877

Burnett, Graham. *The Cosmogonic Experiments of Robert Fludd: A Translation with Introduction and Commentary*. *Ambix*, The Journal of the Society for the History of Alchemy and Chemistry. Vol. 46. Part 3. 1999

De Souza Dias, G. *Mira Schendel. O Spiritual da Corporeidade*. (tesis doctoral) Brasil, 2005

Eliade, Mircea. *Herreros y Alquimistas*. Ed. Alianza Madrid, 1974, 1983

Gebser, Jean. *Origen y Presente*. Ed. Atalanta, España. 2011

Greenfield, Maria. *Gnose, Alquimia e Orfismo*. Books on Demand. 2010

Gombrich, G.H. *La Historia del Arte*. Ed. Debate, Madrid. 1997

Hinton, David (traductor) *I Ching, The Book of Change*. Farrar, Straus and Giroux, New York. 2015

Iyengar, B.K.S. *Light of the Yoga Sutras of Patanjali*. Thornsons, London, 1996.

Jung, C. G. *Obras completas. Vol. 15. Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y la ciencia*. Editorial Trotta, España. 2005

Jung, Carl Gustav; Wilhelm, R. *El Secreto de la flor de Oro*. 1972

- Jung, Carl Gustav. *Psicología y Alquimia*. Editorial Trotta. España, 2005.
- Jung, Carl Gustav. *The Modern Man in Search of a Soul*. Routledge and Kegan Paul Ltda. Londres – Nueva York, 1955.
- Lachman, Gary. *Historia secreta de la conciencia*. Ed. Atalanta, España 2013
- Moffitt, John F. *Alchemist of the Avant Garde. The Case of Marcel Duchamp*. 2012
- Warlick, M.E. *Max Ernst and Alchemy. A magician in search of a Myth*. University of Texas, Press. Austin. 2001
- Ospensky, P.D. *Tertium Organum. El tercer canon del pensamiento*. Editorial RCR, España, 2004
- Ouspensky, P. D. *Fragmentos de una enseñanza desconocida. En busca de lo milagroso*. Editorial RCR, España, 2006.
- Stanton J., Linden. *The Alchemy Reader. From Hermes Trimegistus to Isaac Newton*. Cambridge University Press. Nueva York. 2005
- Watts, Allan. *El Camino del Tao o Tao Te Ching. The Nature of Porality*. Pantheon, 1975.
- Wilhelm, R. y Vogelmann, D.J. (trad) (1977). *I Ching. Libro de las mutaciones*. Trigésimo quinta edición Ed. Sudamericama, Madrid. 2014

### Sitios web

Física Cuántica:

<http://www.deanradin.com/papers/Physics%20Essays%20Radin%20final.pdf>

Mitos del pueblo Mapuche: <http://www.fuegoancestral.com/p/el-mito-de-la-creacion-mapuche.html>

Filosofía Vedanta: <https://vedanet.com/category/articles-on-advaita-vedanta-ramana-maharshi/>

### CAPÍTULO 3

Barriendos, Joaquín *La idea del arte Latinoamericano* (tesis doctoral), Universidad de Barcelona, España 2013.

Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista Latinoamericano*. Centro Cultural de España en Montevideo, Uruguay. 2008

Fernandez López, Olga. *Simetrías y leves anacronismos.: espejar sobre el arte moderno en latinoamérica*. Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía. 2013

León, Rebeca (ed.), *Arte en América Latina y cultura global* (Santiago, Chile: Facultad de Artes, Universidad de Chile/Dolmen Ensayo, 2002)

Montgomery, Harper. *Conceptualism, Dematerialization, Arte no-objetual? Historicizing the 60s and 70s in Latin America*. 2013. <http://post.at.moma.org>

Mosquera, Gerardo. *Against Latin American Art*. Art Nexus #48. 2003  
[http://artnexus.com/Notice\\_View.aspx?DocumentID=9624](http://artnexus.com/Notice_View.aspx?DocumentID=9624)

Mosquera, G. (ed). *Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America*. London and Cambridge Massachusetts: Institute of International Visual Arts and MIT Press. 1995.

Mosquera, G. *El arte latinoamericano deja de serlo*. ARCO Latino ediciones. Madrid, España. 1996

Pérez Barreiro, G. *Invencción y reinvencción: el diálogo trasatlántico en la abstracción geométrica*. En *América Fria. Abstracción Geométrica Latinoamericana (1934-1973)* Fundación Juan March, Madrid. 2011

Ramírez, Mari Carmen. *Inverted Utopias. Avant-Garde art in Latin America*. Yale Press, Museum of Fine arts Houston, 2004

Ramírez, Mari Carmen. *Beyond The Fantastic: Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art*. ICAA Archives-. Digital Archive and Publications Projects at the Museum of Fine Arts, Houston. <http://icaadocs.mfah.org> (consultado en julio 2015)

Rolnik, Suely. *Molding a Contemporary Soul: The Empty-Full of Lygia Clark*.  
[http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding%20john\\_nadine.pdf](http://caosmose.net/suelyrolnik/pdf/molding%20john_nadine.pdf) (consultado en junio 2015)

Sharp, Chris. *A Consideration of Goeritz Mystical Materialism*. Terremoto Revista online. (Consultado 16 Junio 2015)

Traba, M. *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2005

### **Entrevistas:**

Entrevista a Luis Pérez-Oramas realizada para Revista Artishock publicada el 27 de septiembre de 2015.

### Sitios web:

*La Invención concreta*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

<http://lainvencionconcreta.org/en/page/exhibition#publication> (Consultado en enero de 2014)

Ciudad Abierta Ritoque, Corporación Cultural Amereida. <http://www.amereida.cl> (Consultado en enero de 2016)

## CAPÍTULO 4

Ades, Dawn. *Art in Latin America: The Modern Era, 1820-1980*. (cat. Exh.) Hayward Gallery, London, 1989.

Britto, Ronaldo. *Singularidad Plural*. Archivo de la galería Ronaldo Britto consultado por la autora en septiembre de 2014.

Kautz, W. *Mira Schendel, Continuum amorfo*. Museo Tamayo, México. 2004

*Mira Schendel*, (cat. Exh.) Tate Publishing, Pinacoteca do Estado de Sao Paulo. Londres, Sao Paulo. 2013.

*Mira Schendel. Pinturas Recentes*. Panfleto de exposición Paulo Figueredo Galeria, Sao Paulo/ Porto Alegre. 1985 (Archivo MoMA Queens)

*Mira Schendel. O Movimento Das Imágenes*. Panfleto de exposición sin datos. (Archivo MoMA Queens)

*Mira Schendel*. Panfleto de exposición Galeria Camargo Vilaca, Paco Imperial. (Archivo MoMA Queens)

*Mira Schendel*. Panfleto de exposición Galeria Sergio Milliet, Rio de Janeiro 1988-1989. (Archivo MoMA Queens)

*Mira Schendel*. Panfleto de exposición sin datos. 1985 (Archivo MoMA Queens)

Munro, M. (2015) *Zen as a Transnational Current in Post-War Art: The Case of Mira Schendel*, Tate Papers, no.23, Spring 2015. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/23/zen-as-a-transnational-current-in-post-war-art-the-case-of-mira-schendel>

Pérez-Oramas, L. *Mira Schendel y León Ferrari. El Alfabeto enfurecido*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. (Catálogo de exposición) Madrid. 2009.

Roth, Nancy. Mira Schendel's gesture on art in Vilem Flusser's thought in Tate Papers issue 21, spring 2014. <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/21/mira-schendels-gesture-on-art-in-vilem-flussers-thought-with-mira-schendel-by-flusser>

Salztein, S. *No vacío do mundo*, Ed. Marca D'Água, Brasil. 1996

Souza Diaz, Geraldo. *Mira Schendel: O Spiritual da Corporeidade*. Tesis Doctoral / Archivos del autor.

*The Avant-garde Works by Mira Schendel*. Panfleto de exposición en Art Gallery of The Brazilian-American Cultural Institute. Washington DC, 1973. (Archivo MoMA Queens)

## Sitios web

UNESCO:

[http://portal.unesco.org/culture/es/files/19969/10829914059Brochure\\_sp.pdf/Brochure\\_sp.pdf](http://portal.unesco.org/culture/es/files/19969/10829914059Brochure_sp.pdf/Brochure_sp.pdf)

Tate Gallery Londres: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)

Video de Luis Pérez-Oramas exposición Tangled Alphabets, MoMA.

<https://www.youtube.com/watch?v=Yx5e7s2QR2o>

Catálogo de la 16ª Bienal de Sao Paulo 1981. Consultado en ISSUU

<https://issuu.com/bienal/docs/nameafc024/27>

## CAPÍTULO 5

*Art of the Americas: The Argentinean Project*. Ruth Benzacar Galeria de Arte y Sally Baker, Baker & Co Eds. New York. 1994

*Arte de Sistemas*. (cat. Exh) Centro de Arte y Comunicación CAYC, Buenos Aires, 1971.

Archivo MoMA Queens.

Brett, G. *Víctor Grippo. Equilibrio y Polaridad*. (Cat. Exh.) Birmingham. 1995

Brett, Guy. *Transcontinental. An investigation of Reality: Nine Latin American Artists*. Verso Publishers. 1990

CAYC. Victor Grippo. Art Criticism Briefs. Ediciones AICA, Asociación internacional de críticos de arte. ca 1980

*Cercando la Luce*, reproducido en una entrevista con Víctor Grippo de Amanda Hopkinson (febrero 1997) publicada en Artists Newsletter, New Castle Upon Tyne, mayo 1997.

Chillida, A. *Víctor Grippo Transformación*. (cat. Exh.) Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Galicia, 2014

Chillida, Alicia (ed.) *Víctor Grippo. Transformación*. (cat. Exh.) Museo de arte del Banco de la República, Bogotá, 2015

Gabinete de arte. Víctor Grippo, Hércules Barsotti, Marco do Valle, Eduardo Sued, Carlos Fajardo (cat. Exh.) Galería Sergio Camargo, Sao Paulo, 1984 (Archivo MoMA Queens)

Glusberg, J. *Retórica del arte Latinoamericano*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 1978

Glusberg, Jorge. *Arte en la argentina. Del pop-art a la nueva imagen*. Ediciones de arte Gaglianone. Col. Union Carbide. Argentina (sin fecha)

Glusberg, Jorge. Víctor Grippo. Ediciones Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires, 1980. (Archivo MoMA Queens)

*Grippo. Una retrospectiva. Obras 1971-2001* (cat. Exh.) MALBA Fundación Costantini. Buenos Aires. 2004

Hacia el fin de la Segunda Edad Media. Grupo CAYC XV Bienal de Sao Paulo. Panfleto de exposición, Sao Paulo. 1982 (Archivo MoMA Queens)

Jung, C.G. *Obra Completa volumen 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Editorial Trota, Madrid. 2002

*Víctor Grippo. Algunos Oficios*. (cat. Exh.) Artemultiple, Buenos Aires. 1974 (Archivo MoMA Queens)

*Víctor Grippo. Conciencia de la energía*. CAYC Ediciones. Panfleto de exposición Agosto de 1977. (Archivo MoMA Queens)

*Víctor Grippo. Pinturas*. Galería Lirolay, Buenos Aires. Panfleto de exposición Agosto 1966. (Archivo MoMA Queens)

## CAPÍTULO 6

Alcalá, R. *Spit Temple: Selected Performances* by Cecilia Vicuña. Ugly Duckilg Press, Nueva York. 2013



Amich, C. *From Precarity to Planetary: Cecilia Vicuña's Kon Kon*. Artículo publicado en *The Global South*, Volumen 7, Numero 2.

*Artists for Democracy. El Archivo de Cecilia Vicuña* (cat. Exh.) Ed. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, y el Museo Nacional de Bellas Artes en Chile. 2014

Bianchi, S. *Pasaron desde aquel ayer ya tantos años, o acerca de Cecilia Vicuña y la Tribu No*. Revista de crítica literaria latinoamericana XV.29. 1989

De Zegher, C. *Inside the Visible, an elliptical traverse of 20th century art, in, of and from the feminine*. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts and London. 1996

De Zheger, C. *The Precarious, The Art & Poetry of Cecilia Vicuña/ QUIPOem*. Wesleyan University Press. 1997

Fonseca, M. *La mujer y el cóndor*. Revista El Sábado, Santiago de Chile. 9 de diciembre de 2006.

Lippard, L. *The Vicuña and the Leopard, a conversation with Cecilia Vicuña* en *Red Bass International*, Tallahassee, Florida 1986.

Madrid, A. *Otoño* (cat. Exh.) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. 2007

Mellado, J.P. *Transferencia y Densidad* (cat. Exh.) Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago. 2000

Molesworth, H. *DANCE/DRAW* (cat. Exh.)) The Institute of Contemporary Art. Boston. 2011

Neuman, William. *Untangling an Accounting Tool and an Ancient Incan Mystery*. Artículo publicado en el New York Times, 2 de enero de 2016.

<http://www.nytimes.com/2016/01/03/world/americas/untangling-an-accounting-tool-and-an-ancient-incan-mystery.html>

ONLINE, *Drawing Through the Twentieth Century*. (cat. Exh.) The Museum of Modern art. Nueva York. 2010

Paternosto, Cesar; Albers, Anni; Vicuña Cecilia; and more. *Abstraction: The Amerindian Paradigm*. Société des expositions du Palais des Beaux-Arts de Bruxelles, Brucelas. 2002

Sherwood, K. *Sound Written and Sound Breathing: Versions of Vicuña's Palpable Poetics*. (Sin publicar)

Flam, Jack. (Ed.) R. *Smithson: The Collected Writings*. University of California Press, Los Ángeles. 1996

Vicuña, Cecilia. *cloud-net* (cat. Exh.) Art in General, Inc. New York. 1999

Vicuña, Cecilia. *Palabraromas*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Chile. 2005  
Vicuña, Cecilia. *Sabor a mi*. Beau Geste Press. Edición bilingüe. Inglaterra-Latinoamerica. 1973  
Vicuña, Cecilia. *Choosing the Feather*. Revista Heresies 14. Nueva York. 1982  
Vicuña, Cecilia ; Livon-Grosman, Ernesto (Eds.) *The Oxford Book of Latin American Poetry*, .  
Oxford University Press. 2009

### **Sitios web**

Cecilia Vicuña [www.ceciliavicuna.com](http://www.ceciliavicuna.com)  
Heresies Collective <http://heresiesfilmproject.org/archive/>  
The Oxford Book of Latin American Poetry <http://www.amazon.com/Oxford-Book-Latin-American-Poetry/dp/0195124545>  
Memoria Chilena <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3330.html#documentos>  
Englad & Co Gallery <http://www.englandgallery.com/cecilia-vicuna/>  
Tate Gallery <http://www.tate.org.uk/art/artists/cecilia-vicuna-21412>

### **Otros Documentos**

Audio de charla de Cecilia Vicuña al equipo de investigación del MoMA C-MAP el 9 de febrero de 2015 provista por el departamento de estudios del museo. (sin publicar)

### **Films**

Kon Kon de Cecilia Vicuña <https://vimeo.com/ondemand/konkon>  
SemiYa de Cecilia Vicuña <https://vimeo.com/130776458>

## CORRESPONDENCIAS Y CONVERSACIONES

Correspondencia via email con Gabriel Pérez Barreiro, Mayo – Diciembre de 2013.

Correspondencia via email con Linda Henderson, Mayo de 2013.

Conversación con Cecilia Vicuña, Mayo de 2013. Londres.

Correspondencia via email con Geraldo De Souza Diaz, Junio – Diciembre de 2013.

Conversación telefónica con Nidia Olmos, Diciembre de 2013.

Correspondencia via email con Taisa Palhares, Junio de 2013 – Septiembre de 2014.

Conversación telefónica con Nidia Olmos, Marzo de 2014.

Conversación con Carolyn Alexander, Mayo de 2014. Nueva York.

Conversación con Cecilia Vicuña, Mayo de 2014. Nueva York.

Conversación con Geraldo De Souza Diaz, Septiembre de 2014. Sao Paulo.

Conversación con Taisa Palhares, Septiembre de 2014. Sao Paulo.

Correspondencia via email con Geraldo De Souza Diaz, Octubre – Diciembre de 2014.

Conversación con Gabriel Pérez Barreiro, Diciembre de 2014. Madrid.

Conversación via Skype con Luis Pérez Oramas, Julio de 2015.

Correspondencia via email con Gabriel Pérez Barreiro, Mayo de 2015.

Conversación con Cecilia Vicuña, Julio 2015. Nueva York.

Correspondencia via email con Cecilia Vicuña, Junio de 2013 – Abril de 2016.

Conversación con Cecilia Vicuña, Marzo de 2016. Santiago.

Conversación via Skype con Catherine de Zheger, Abril de 2016.

Conversación telefónica con Nidia Olmos, Enero 2016.

Conversación con Justo Pastor Mellado, Marzo 2016. Santiago



\*

### La abeja sígnica de Uexküll

Después de su viaje forrajero la abeja escupe el agua, el polen y el néctar de las flores  
que recogió en la cara de sus compañeras que la esperan en la colmena.

Las rocía asperjando el gustito del jardín que visitó,  
el agua de flores de una saliva no salivar.

Agüita del tiempo,  
polen hora, néctar saboreal!

Si el sabor entusiasma,  
la colmena zumba en gozor  
y la abeja baila sus signos  
señalando donde ir.

Si el sabor no atrae, la abeja no baila ni zumba.  
Se agacha cabizbaja y se esconde en un rincón.

Cecilia Vicuña

2014



